



Universidad de Valladolid

Facultad de Filosofía y Letras

**Dpto. de Historia Moderna, Contemporánea y de América,
Periodismo y Comunicación Audiovisual y Publicidad**

Máster Universitario en Cine, Comunicación e Industria Audiovisual

**TENTÁCULOS, CUERDAS Y CORAZONES HERIDOS:
UN ANÁLISIS TEXTUAL DE *EU SEI QUE VOU TE AMAR* (ARNALDO
JABOR, 1986) Y *¡ÁTAME!* (PEDRO ALMODÓVAR, 1989)**

Autor: Rafael Bürger Anzolin

Tutora: Tecla Gonzalez Hortigüela

Valladolid, Diciembre de 2021

Agradecimientos

Primeramente a mi madre, por creer en mi capacidad, apoyarme en todos los ámbitos y las infinitas oraciones.

A Danielle y Nino, por acogerme en su casa, acompañarme, aconsejarme y consolarme hasta el último minuto.

A mi tutora Tecla González Hortigüela, por aceptar guiarme en el largo recorrido de este trabajo, por el inmenso aprendizaje, la dedicación y la motivación.

A mi abuela, a mi hermano y a Glória, por la preocupación y compañía, mismo que por medios virtuales.

A los profesores del Máster en Cine, Comunicación e Industria Audiovisual y al programa de becas Iberoamérica + Asia de la Universidad de Valladolid y el Banco Santander, por la experiencia inigualable que me habéis proporcionado.

A Luciana Araujo, Flávia Cesarino, Suzana Reck Miranda y Arthur Autran, por la inspiración y la pasión por el Cine Brasileño.

Por último, pero no menos importante, a los amigos: Marina, Jorge, Maria, Irene y Paula por las películas, inspiración, apoyo, ayuda, la risa, y los *beijinhos*, pero además de todo por haber hecho mi estadía en España menos solitaria.

Dedico este trabajo en memoria de mi abuelo, José Octavio Bürger (1940-2020)

Resumen:

Este trabajo se orienta al análisis textual de las películas *Eu Sei que Vou Amar* (1986) de Arnaldo Jabor y *¡Átame!* (1989) de Pedro Almodóvar en el sentido de buscar aproximaciones y divergencias en la representación de relaciones amorosas donde la violencia se presenta como desencadenante del encuentro sexual. Partiendo de la experiencia emocional desencadenada por las películas, el análisis pone en juego los elementos simbólicos del pulpo y de las ataduras, centrales para estas representaciones del amor por los cineastas.

Abstract:

This work is oriented towards the textual analysis of the films *Eu Sei que Vou Amar* (1986) by Arnaldo Jabor and *¡Átame!* (1989) by Pedro Almodóvar in order to seek approximations and divergences in the representation of love relationships where violence is presented as a trigger for the sexual encounter. Starting from the emotional experience triggered by the films, the analysis examines the symbolic elements of the octopus and the ties, central to these representations of love by the filmmakers.

Palabras Clave: Análisis Textual. Pedro Almodóvar. Arnaldo Jabor. Amor Romántico.

Índice

1.	Introducción.....	1
1.1.	Acerca del Contexto Histórico-Social.....	1
1.2.	Pedro Almodóvar	3
1.3.	Acerca de <i>¡Átame!</i> (1989)	5
1.4.	Arnaldo Jabor	7
1.5.	Acerca de <i>Eu Sei que Vou te Amar</i> (1986)	8
1.6.	Breve aproximación al análisis de textos artísticos ..	10
2.	Análisis Textual de <i>¡Átame!</i> (1989)	
2.1.	Apertura	14
2.1.1.	El Hombre	15
2.1.2.	La Mujer	17
2.1.3.	El Fantasma de Medianoche	20
2.2.	Ataduras	22
2.3.	Cierre	30
3.	Análisis Textual de <i>Eu Sei que Vou te Amar</i> (1986)	34
3.1.	Apertura	35
3.2.	Reencuentro ..	38
3.3.	Incomunicabilidad ..	40
3.4.	Primera Despedida ..	41
3.5.	Soledad	43
3.6.	Confesión de la Mentira	44
3.7.	El Padre de la Familia Perfecta	45
3.8.	Digresión	46
3.9.	Farsa de la Despedida	48
3.10.	Loca y Desamparada	50
3.11.	La Pecera	51
3.12.	Carnaval	51
3.13.	¡No te vas a ir!	52
3.14.	El Pulpo	53
	Conclusiones	55
	Bibliografía	59

1. Introducción

A lo largo de la presente investigación nos proponemos recorrer textualmente *Eu Sei que Vou Te Amar* (1986) de Arnaldo Jabor y *¡Átame!* (1989) de Pedro Almodóvar, con la intención de desplegar la experiencia emocional que ahí se desencadena.

Partiendo de la comprensión de que el tema del amor es central en el discurso construido por los dos directores, este trabajo tiene como uno de sus objetivos principales indagar sobre cómo se ponen en juego los elementos simbólicos ligados a la representación del amor en las dos películas. En este sentido, es notable la centralidad de las cuerdas en *¡Átame!* y del pulpo en *Eu Sei que Vou Te Amar*, dos elementos que tendrán una importante presencia en el desarrollo de la lectura del tejido significativo de las películas.

Finalmente, y una vez llevado a cabo los análisis de las películas, se tratará de desplegar una interpretación sobre las similitudes y las diferencias entre ambos filmes, teniendo en cuenta también el papel que ocupan los contextos histórico-sociales en los que dichos textos fueron estrenados.

La elección de las películas fue en primer lugar por razones personales, las vi por primera vez en los primeros meses de 2020 y resonaron de manera similar en mí, intrigándome y fascinándome. En segundo lugar, unen convenientemente mi bagaje cultural y académico brasileño con los aprendizajes adquiridos en el contexto del Máster en Cine, Audiovisual e Industria Cultural. Pero, sobre todo, justifico mi elección porque *Eu Sei que Vou Te Amar* (1986) y *¡Átame!* (1989) son dos títulos producidos en un período de tiempo muy cercano y en contextos histórico-sociales similares, en Brasil y en España respectivamente, y en los que además encontramos dos discursos muy próximos y a la vez distantes sobre el amor. Estos tres aspectos esenciales para la justificación se desarrollarán en los siguientes apartados.

1.1 Acerca del Contexto Histórico-Social

En la segunda mitad del siglo XX, tanto Brasil como España experimentaron un proceso de marcada industrialización y urbanización, un fenómeno socio-económico que se conoció entre economistas e historiadores como el ‘Milagro Económico’. El economista Paul Singer, en su

artículo *O Milagre Brasileiro: causas e consequências*, destaca el carácter político del fenómeno: *Son promovidos a través de los medios de comunicación para popularizar determinados aspectos de la política económica, a los que se atribuye una gran eficacia para promover el crecimiento... Cuando la economía de un país consigue mantener altas tasas de crecimiento durante un plazo algo más largo (10 años o más), el hecho requiere alguna explicación específica, lo que permite (cuando hay interés en ello) la proclamación de un "milagro"* (1972, p. 5). En el caso brasileño y español esas altas tasas de crecimiento se produjeron bajo la tutela de gobiernos dictatoriales a través de la inversión en obras de desarrollo y modernización de infraestructuras, así como mediante la facilitación del crédito internacional. El resultado fue la creación y el fortalecimiento de una clase media urbana y aburguesada, que se globaliza cada vez más y, coincidiendo con el desarrollo de los medios de comunicación de masas y de las llamadas industrias culturales, comienza a constituir una sociedad de consumo masivo (Katona, 1968, p.12).

Por otro lado, también se acentúan las desigualdades: en España la migración del campo a los centros urbano-industriales provoca un vaciado de las provincias del interior y la aparición de un desierto demográfico que persiste hasta hoy; en Brasil, la justificación del ministro de finanzas de la época de que era "necesario primero aumentar la 'tarta' (de la renta nacional), para luego repartirla" resultó ser una promesa vacía, ya que la aplicación de políticas de corrección monetaria protegió a las clases medias y altas de la inflación, pero no a las clases bajas que vieron cómo sus salarios se reducían por la inflación creciente. La concentración de la renta y la desigualdad alcanzaron su punto máximo en 1977, mejorando lentamente durante las siguientes décadas, pero sin superar los niveles anteriores a los años 60.

La crisis generada por el embargo de los países árabes a las ventas de petróleo a Occidente en 1973 interrumpió este período de crecimiento económico, provocando un lento desgaste de los regímenes dictatoriales que se apoyaban en él para promover un sentimiento de orgullo patriótico. La frecuente presencia hasta el día de hoy de eslóganes como "Con Franco vivíamos mejor" o "Brasil, ame-o ou deixe-o" en el vocabulario de ciertos sectores sociales evidencia el sentimiento de nostalgia por aquel período, así como la profunda conexión entre el régimen y el desarrollo económico que ha impregnado el imaginario popular.

El período comprendido entre la segunda mitad de los años 70 y la primera mitad de los 80 estuvo marcado por las manifestaciones populares y las huelgas de trabajadores, tanto en España como en Brasil. Con la muerte del general Franco en 1975, el rey Juan Carlos asumió la jefatura del Estado e inició el proceso de transición hacia la democracia. Este proceso culminó con la obtención por parte del PSOE de la mayoría absoluta en las elecciones de 1982, la primera vez que un partido de orientación socialista accedía al poder desde la Guerra Civil.

En Brasil, la transición fue lenta y bajo la tutela de los propios militares. Iniciada por el general Ernesto Geisel, la continuidad de la transición se confirmó dos días después de la elección indirecta del general João Batista Figueiredo, cuando el AI-5 fue revocado el 17 de octubre de 1978. Se trataba de una disposición constitucional que autorizaba al régimen a perseguir y revocar los mandatos y derechos políticos de los individuos considerados subversivos, así como a censurar la prensa y las artes. Esta medida y el lanzamiento de la Ley de Amnistía al año siguiente permitieron a muchos de los artistas y exiliados políticos regresar a Brasil, provocando un renacimiento de la cultura nacional.

La década siguiente, de 1980, quedó marcada por la euforia y la esperanza en el futuro. Bajo el gobierno de Felipe González, del PSOE, España pasó por un largo período de recuperación económica, ingresando en la Comunidad Europea, y que culminó en un estado de bienestar social. En Brasil, aunque el gobierno militar no ha escuchado a las demandas del enorme movimiento popular que pedía elecciones directas para la presidencia del país, en 1985 el primer presidente civil en veinte años fue elegido indirectamente por el Congreso. Con la promesa de una nueva constitución democrática, que se concretó en 1988, el gobierno de José Sarney supuso otro pequeño paso hacia la turbulenta recuperación económica del país.

1.2 Pedro Almodóvar

Pedro Almodóvar nació en 1949 en Calzada de Calatrava, un pueblo de Castilla-La Mancha. Su educación se dividió entre tres agentes formativos: las conversaciones de las mujeres del pueblo, mientras trabajaban produciendo encajes en los patios de sus casas; más tarde, cuando se trasladó a Extremadura, el internado católico que intentó formarle como hombre de la iglesia y, finalmente, el encanto de las sesiones de cine itinerantes y los cromos

coleccionables estampados con los rostros de glamurosas estrellas del séptimo arte. Estos tres aspectos marcarían profundamente su forma de narrar y los temas tratados en sus películas.

En 1967, Almodóvar se unió a la corriente de muchos que dejaron Extremadura por Madrid. Aunque el general Franco seguía en el poder, encontró en la ciudad en ese momento un espacio de creciente fervor cultural y político, a medida que la represión se atenuaba en los últimos años del régimen. Tal y como cuenta el propio Almodóvar en una entrevista concedida a Stephen Lowenstein para su libro *Mi Primera Película*, Madrid era para el cineasta sinónimo de libertad:

Era para mí la tierra de la libertad, en especial la libertad sexual. Además, por aquel entonces también estaba muy fuerte el movimiento hippy, que en Madrid fue muy fuerte. Para un chico joven aquello significaba la libertad también en ese sentido: la posibilidad de expresarse libremente como quisieras [...]. A pesar de que en España se vivía todavía bajo una fuerte dictadura, para mí fue un momento de libertad total. Veía a la policía y sentía la presencia del dictador, pero en mi forma de vivir fue un momento de gran libertad, de autodescubrimiento y de desarrollo personal. (Lowenstein, 2001, p. 25)

En la década siguiente a su llegada a la capital, Almodóvar se repartió entre varios trabajos esporádicos, antes de entrar definitivamente en la Compañía Telefónica Española en 1969, y la realización de cortometrajes en super-8 de muy bajo presupuesto, donde ya exploraba temas que marcarían su estilo: la fluidez de la sexualidad, la tensión del binarismo dominante, y la reconfiguración de las relaciones familiares tradicionales (Sánchez Noriega, 2017, p. 191/203).

Tal y como describe José Luis Sánchez Noriega en su libro *Universo Almodóvar*, el fin de la dictadura franquista y la elección del primer gobierno democrático en casi cincuenta años, lleva, en la transición a los años ochenta, a la formulación de una nueva identidad colectiva que trata de liberarse de los demonios del pasado, una formulación inicial y concreta que asumirá la posmodernidad en España, en lo que se denominó, años después, la Movida Madrileña. Se abogaba por la existencia de una cultura comunitaria, urbana y popular, sin compromisos políticos, una catarsis colectiva cimentada en el hedonismo e influenciada por el espíritu transgresor del punk británico (Sánchez Noriega, 2017, p. 319-320). En este contexto, Pedro Almodóvar produce y estrena su primer largometraje *Pepi, Luci, Bom y otras chicas del*

montón (1980), una producción casi *amateur* realizada con la ayuda y el apoyo de numerosos artistas, músicos y actores de la escena *underground* madrileña.

Aunque fue recibida negativamente por la crítica más conservadora, la película siguió circulando por los circuitos independientes, generando un grupo fiel de fans y adquiriendo un estatus de culto que garantizó al director una serie de colaboraciones con diversas productoras que financiaron sus siguientes cuatro películas: *Laberinto de Pasiones* (1982), *Entre Tinieblas* (1983), *¿Qué He Hecho Yo Para Merecer Esto?* (1984) y *Matador* (1986). Tras el estreno de esta última, Almodóvar comenzó a producir sus películas a través de El Deseo, una productora creada en sociedad con su hermano, Agustín Almodóvar. Según él, la creación de la empresa supuso un blindaje para el director, que ya no tenía que lidiar con disputas creativas con productores y socios externos (Sánchez Noriega, 2017, p. 152). La asociación fue fructífera, produciendo una película al año durante los tres años siguientes: *La Ley del Deseo* (1987), *Mujeres al Borde de un Ataque de Nervios* (1988), que recibió cinco nominaciones a los Goya y que le propulsó al estrellato internacional, consiguiendo una nominación al Oscar a la mejor película de habla no inglesa; y por último, la película objeto de nuestro análisis, *¡Átame!* (1989).

1.3 Acerca de *¡Átame!* (1989)

¡Átame! se estrenó el 12 de diciembre de 1989 en los cines Fuencarral de Madrid, donde Almodóvar y sus actores llegaron subidos en un camión de recogida de cartones, provocando sonrisas y ovaciones del enorme público que les esperaba. Era un momento en que el director había ya alcanzado la madurez en su estilo y tenía un nombre reconocido tanto a nivel nacional como a nivel internacional. A pesar de esto, la película no pudo ser estrenada hasta el 22 de enero del año siguiente ya que no había salas disponibles. *El cine español en la UVI* es cómo resumió Beatriz Miranda la situación del cine en España a principios de la década de 1990, en su artículo publicado en el Diario 16, donde resaltaba que aunque Almodóvar no fuera afectado por el descenso en la producción cinematográfica y las subvenciones estatales, no escapó de la competencia desleal con las productoras multinacionales por las mejores fechas de estreno.

Para su octava película decidió dar un giro en relación a la anterior, dejando en segundo plano la comedia, que había tenido su máxima expresión en *Mujeres al Borde de un Ataque de Nervios*, para construir un thriller de temática arriesgada con una importante carga erótica por la cual tuvo problemas para ser exhibida en EEUU. La Motion Picture Association of America (MPAA), responsable por la censura en el país, calificó la película con una X, reservada a la industria pornográfica, lo que limitaba mucho las posibilidades de exhibición de la película en el país. La decisión fue revocada después de que llegasen a los juzgados estadounidenses numerosas protestas de Almodóvar, quien a su vez contó con el apoyo de otros directores como John Waters y Spike Lee, y finalmente se creó una nueva categoría de calificación: la NC-17, para películas no apropiadas a menores de diecisiete años por representaciones explícitas de sexo o violencia. (García, 2019).

Otro giro fue la elección de una nueva musa, Victoria Abril, tras la ruptura con la actriz Carmen Maura. El punto de inflexión en esta relación fue el desencuentro entre autor y musa en el rodaje de *Mujeres al Borde de un Ataque de Nervios*, que se hizo visible en la gala de los Óscar donde cineasta y actriz entraron por separado en la alfombra roja. A pesar de que el tema fue muy comentado por la prensa, nunca llegó a ser aclarado directamente por ninguno de los dos. Antonio Banderas, por su parte, vuelve a colaborar con Almodóvar y completa la pareja que protagoniza la cinta, justo antes de lanzarse a su carrera en Hollywood.

El personaje de Banderas, Ricky, es un paciente que es dado de alta de una institución psiquiátrica. Huérfano y habiendo vivido casi toda su vida en la institución, él busca una pareja con la cual pueda constituir una familia. Marina, personaje interpretado por Abril, es la elegida por él, una ex-estrella porno y drogadicta en recuperación que busca reconstruir su vida y tener una nueva carrera como actriz en la película de horror *El Fantasma de Medianoche*. Si la pareja no es nada convencional su relación tampoco lo es, ya que comienza a florecer tras el secuestro de Marina por Rick. Paco Rabal, Julieta Serrano y Loles León complementan el reparto: el primero como el director de cine Máximo Espejo, la segunda como la esposa infeliz del director, y León como la productora de la película y hermana protectora de Marina.

En *¡Átame!* la narrativa se desarrolla predominantemente en espacios interiores con decorados que subrayan la artificiosidad, tal y como comenta Almodóvar en el *press-book* de la película:

Me encanta rodar en estudio porque me gusta mentir con un decorado - en el caso de una comedia, tipo Mujeres..., forma parte de las reglas del género - pero también me fascina que los decorados se representen a sí mismos, que lo falso represente la falsedad, que un estudio represente un estudio y que una pared esté sostenida por riostras. Esa es la parte teatral que toda película lleva dentro y que yo tiendo a desvelar. La fisiología del lenguaje. La autenticidad del artificio. No hay nada más auténtico que el artificio desnudo...

Al construir las habitaciones de los apartamentos donde viven los personajes con los mismos rasgos estéticos de los decorados de la película *El Fantasma de Medianoche* se crea un espacio narrativo que nos lleva a cuestionar en todo momento la existencia de una “verdad” en lo real frente a una “mentira” en la representación, de manera que todo es verdad y todo es ficción o simulación (Sánchez Noriega, 2017, p. 193). Frente a la duplicidad y la duda en la representación, uno solo puede confiar en la autenticidad de los sentimientos suscitados.

1.4 Arnaldo Jabor

Hijo de un oficial de la Fuerza Aérea brasileña y de una *dona de casa*, Arnaldo Jabor nació en la ciudad de Río de Janeiro en 1940. En esta misma ciudad creció y estudió Derecho en la Pontificia Universidad Católica de Río de Janeiro. Allí entró en contacto con la efervescente escena cultural *carioca* en la transición de la década de 1950 para la de 1960, particularmente con el cineclub de la universidad, del que salieron muchos de los principales nombres de la segunda generación del Cinema Novo brasileño.

Influenciados por el neorrealismo italiano y la *Nouvelle Vague* francesa, y siguiendo los pasos de directores veteranos como Nelson Pereira dos Santos, Glauber Rocha y Joaquim Pedro de Andrade, Jabor y sus compañeros comenzaron su carrera cinematográfica escribiendo críticas para la prensa vinculada al movimiento estudiantil y colaborando en el equipo de producción de las películas de sus colegas. El propio Jabor fue técnico de sonido en producciones de Cacá Diegues, Leon Hirszman y Paulo César Sarraceni, así como ayudante de dirección de Mário Carneiro, hasta que, en 1965, produjo su primer cortometraje *O Circo*. Le siguió el documental *A Opinião Pública* (1967) donde, siguiendo los preceptos del *cinema verité*, construyó un examen crítico de la clase media carioca en los tres años posteriores al golpe militar mediante declaraciones de miembros de la clase.

La intensificación de la represión política y la censura lleva a los cineastas del Cinema Novo a recurrir a metáforas y alegorías. Este recurso es utilizado con exageración barroca en *Pindorama* (1970), lo que, unido a la oposición radical a los preceptos del cine clásico, crea una película difícil de entender y que es un fracaso de taquilla, a pesar de ser la primera vez que el director es incluido en la Sección Oficial del Festival de Cannes. En cambio, las dos próximas películas del director son adaptaciones de obras melodramáticas del gran autor brasileño de teatro contemporáneo, Nelson Rodrigues. *Toda a Nudez Será Castigada* (1973) y *O Casamento* (1975) fueron un gran éxito en taquilla, además de que tuvieron una buena recepción por parte de la crítica y galardones en la Berlinale y el Festival de Gramado. En ellas, Jabor vuelve al tema de la clase media, construyendo una crítica a la hipocresía de la moral burguesa y sus costumbres, lanzando las fundaciones para lo que vendría a ser sus próximas tres películas. (Autran; Ortiz, 2018, p.232)

1.5 Acerca de *Eu Sei que Vou te Amar* (1986)

La pareja está confinada en una crisis matrimonial, los dos protagonistas debaten y voltean los mismos temas, cuestiones no resueltas del pasado vienen a la superficie. No se sabe muy bien que va a resultar del enfrentamiento, pero el camino que recorre la narrativa es más interesante que el punto de llegada. Muchas películas parten de una premisa semejante a esta. El director brasileño, Arnaldo Jabor, la utiliza con diferentes efectos en su Trilogía del Apartamento, formada por las películas: *Tudo Bem* (1978), *Eu Te Amo* (1981) y completada por la ya mencionada *Eu Sei que Vou te Amar* (1986). Este período de ocho años entre la primera y la última película de la trilogía coincide con el proceso de apertura política y redemocratización de Brasil, tras años de dictadura militar, censura y represión política. La mayor participación del pueblo en la política y la liberación de las costumbres y valores menos conservadores se reflejan en las películas, más aún en *Eu Sei que Vou te Amar*, filmada durante el período del nacimiento de la nueva democracia y la construcción de una nueva constitución nacional.

Aquí la pareja, interpretada por Fernanda Torres y Thales Pan Chacon, se reencuentra después de dos meses de separación y comienza a discutir nuevamente las frustraciones del matrimonio que había durado 2 años. Confinados a una casa, alocados por su amor y asombrados por los fantasmas de su historia, en el encuentro de esta pareja se refleja el

proceso de modernización de la sociedad brasileña de finales de la década de 1980 (Silva Neto, 2002, p.105).

La película tuvo su estreno en la Selección Oficial del 39º Festival Internacional de Cine de Cannes, donde ganó el Premio a la Mejor Interpretación Femenina para Fernanda Torres (compartido con Barbara Sukowa por Rosa Luxemburg). La página oficial del Festival destaca los rasgos literarios de la obra al describirla:

Un hombre y una mujer en casa. Es todo. Ellos dos y un texto. Además, esta película fue escrita como un libro. Un proyecto para filmar palabras. ¿Cómo filmar palabras? ¿Cómo filmar el pensamiento? ¿Cómo filmar el delirio, cómo filmar el amor? El cine no filma a las personas, sino al espacio entre ellas. ¿Cómo entonces filmar el amor? No, el amor de estas dos personas, sino la idea del amor. El amor es dos personas hablando entre sí: hasta el punto de que los dos personajes no tienen nombre. No son nadie y viven en un lugar poco realista. Sin paisaje. La película fue escrita como un frenesí de un mes y filmada en siete semanas frenéticas. Dos voces, dos caras, dos cuerpos hablando de amor. Como un dúo. Música y Literatura. Ravel y texto. El amor busca sentido.

No es casualidad que cuando dejó la carrera como cineasta, Jabor pasó a dedicarse al periodismo, escribiendo artículos para los principales periódicos impresos del país y siendo comentarista político en el telediario “Jornal Nacional”, el más popular en todo el territorio brasileño. El abandono de su carrera como cineasta ocurrió en el contexto del inicio de la década de 1990, con la implantación de políticas neoliberales por el gobierno de Fernando Collor con las que el cine brasileño entró en una paralización general. La Embrafilme, empresa estatal responsable de producir y distribuir la mayoría de las películas brasileñas en el período, tuvo sus actividades paralizadas. También se bloquearon todas las leyes y políticas de protección, apoyo y subvención a la producción de cine en Brasil. Jabor, como muchos otros cineastas, se vio obligado a buscar otras actividades profesionales para vivir.

Tampoco es casualidad que el guión de la película fuera publicado como obra literaria y en 1994 adaptado como espectáculo de teatro, convirtiéndose en un gran éxito de audiencia y permaneciendo en el cartel durante tres años seguidos (Falleiros, 2005, p.102). La predilección del director por la palabra y el diálogo es notable en toda su producción, desde su primer documental, pasando por las adaptaciones de Nelson Rodrigues, hasta su trilogía final, profundamente influenciada por las piezas teatrales del autor.

Eu Sei que Vou te Amar fue rodada en una única localización, la Casa da Lagoa, proyectada por Oscar Niemeyer en el año de 1942. La acción dramática transcurre en el ambiente amplio del salón principal, donde el espacio interno y el externo se confunden, conviviendo plantas y móviles. Laura Cardieri en su tesis *Cenários Verídicos: arquitetura moderna nos filmes* apunta la relación de aproximación que esta construcción escenográfica tiene con la escenografía realizada por Thomás Santa Rosa para el montaje de la pieza de Nelson Rodrigues, *Vestido de Noiva*, dirigida por Zbigniew Ziembinski en Río de Janeiro al año de 1943, que se valía de tres planos de representación construidos simultáneamente en el mismo espacio, además de planos de iluminación innovadores y recursos escénicos de flashback.

En el teatro, la condición del espacio es bastante diferente a la del cine, por tratarse de un palco escénico, donde se concentra la escenografía y la puesta en escena, [...]. En este contexto, Santa Rosa ubica, al mismo tiempo, el plano de la realidad, la memoria y la alucinación. Tal configuración es considerada un hito en la escenografía brasileña, tal es su modernidad: la escenografía llamada 'de gabinete' o realista se rompe definitivamente, presentando una concepción que no se limita a imitar la realidad en el escenario. La cuestión de la caja escénica como espacio de la ilusión y las posibilidades escénicas y escenográficas se resumirán a lo largo de este texto, ya que en un intento de expresar la realidad y la ficción, Jabor determina al espacio la compleja tarea de en sí mismo ser mutante. - (Cardieri, 2017, p.58)

1.6 Breve aproximación al análisis de textos artísticos

Antes de entrar al análisis de las películas es importante fundamentar las bases teóricas que orientarán dicho análisis. Para eso haremos un repaso de las teorías en las que se fundamenta la Teoría del Texto Fílmico propuesta por Jesús González Requena tratando de aclarar lo que consideramos que son dos cuestiones principales: ¿Cómo leer un texto fílmico? y ¿Cuáles son las cualidades que una buena lectura debe tener?

La semiótica se inauguró como una disciplina entre las teorías cinematográficas con la publicación del ensayo *Cinéma: Langue ou Langage?* de Christian Metz publicado en 1964 donde el autor reflexiona sobre el cine como un hecho de lenguaje. Así el debate que Metz levanta es si el cine podría ser un sistema de significación donde las claves del estudio semiótico de la época eran aplicables. La conclusión de que el cine no es una lengua, no

interrumpe el desarrollo de este campo de estudios, sino que explicita la necesidad de la formulación de una teoría capaz de dar cuenta de las significaciones articuladas por el lenguaje en el cine, o sea, una semiología del cine. (Casetti, 1993, pg. 154)

La cuestión central en la semiología del cine, tratándose de un fenómeno artístico, va a ser dar cuenta de la dificultad que se manifiesta al aplicar la noción semiótica del discurso sobre los textos artísticos. Esa irreductibilidad se manifiesta, según Jesús González Requena:

Hasta el extremo de que, ante toda interpretación que pretenda cerrar su significación, sentimos que supone una injusta reducción de su riqueza a un conjunto de significados desgajados, que resultan siempre decepcionantes: hemos perdido, por el camino, eso que, en la obra, nos reclamaba, nos interesaba. (González Requena, 2000)

Roland Barthes relaciona esta característica intransitiva del discurso artístico con su dimensión estética, que no corresponde ni a la dimensión pragmática ni a la noción de una eficacia comunicativa del discurso; y así mismo, señala este autor, cuando dichas dimensiones coexisten, esas dimensiones se relacionan de manera paradójica.

La naturaleza del discurso artístico no obedece a las claves de la eficacia comunicativa, que descarta el exceso de materialidad para marcar solo lo que es pertinente para la decodificación del mensaje. Por oposición, se puede afirmar que todo en el discurso artístico es pertinente, o sea, todos sus elementos pueden actuar como significantes. Esa pertinencia total es constatada por Lotman (1978, p. 29), quien afirma que *la tendencia a interpretar todo el texto artístico como signifiante es tan grande que con razón consideramos que en la obra nada es casual.*

Esa especificidad lleva a Barthes a preferir nombrar el discurso artístico como texto artístico, por medio de lo cual subraya su intransitividad y pone el enfoque en la operación de escritura y lectura. Partiendo de este punto de vista, se valora la experiencia del lenguaje, sea la del escritor, o la del lector, buscando describir más el trabajo de decir, el movimiento que genera la significación, que solidificar un sentido. Según recoge Jesús González Requena:

La lectura barthesiana, porque concibe el texto como un tejido de significaciones múltiples y en expansión, apunta a la recuperación del volumen del texto: a la

escucha atenta de las reverberaciones de los sentidos de cada uno de sus elementos. Reverberaciones: los sentidos -las connotaciones- de cada uno de esos elementos establecen múltiples conexiones, interactúan y se modifican entre sí en un campo abierto de sobredeterminación. (González Requena, 2000)

De modo que para analizar ese tipo de textos no se les puede reducir a la perspectiva semiótica, al ámbito de la significación, ya que la dimensión estética de estos apunta más allá. Entramos en el ámbito de la experiencia del sujeto en el lenguaje, donde se concibe el texto como *espacio de ese encuentro con ciertas imagos, deseables o indeseables, pero en cualquier caso que confrontan nuestro deseo y que resultan en sí mismas inarticulables* (González Requena, 2000).

En ese sentido, nos encontramos frente a la cuestión de cómo leer dichos textos partiendo de la experiencia del sujeto en ellos. El procedimiento de análisis utilizado por Freud en su escrito *El Moisés de Miguel Ángel* nos da un camino interesante para responder a ella:

La obra misma tiene que facilitar este análisis si es la expresión eficiente en nosotros de las intenciones y los impulsos del artista. Y para adivinar tal intención habremos de poder descubrir previamente el sentido y el contenido de lo representado en la obra de arte; esto es, habremos de poderla interpretar. Es, pues, posible que una obra de arte precise de interpretación, y que sólo después de la misma pueda yo saber por qué he experimentado una impresión tan poderosa. (Freud, 1987b: 1876-1877).

O sea, para comprender la *profunda impresión* que resulta de la experiencia de un sujeto cuando entra en contacto con un texto es necesario atenerse a la obra, indagando sobre su sentido y su contenido. Al desplegar un análisis detallado de los distintos aspectos de la estructura que la conforma, examinando las *minucias* y los *residuos*, el analista puede construir una interpretación con la que se re-escibe el efecto que el texto ha tenido en él.

En lo que refiere a las cualidades de una buena interpretación, el semiótico Umberto Eco propone que para limitar las posibles interpretaciones de un texto y escapar de la sobreinterpretación es preciso que tengamos en cuenta el principio de la *coherencia textual interna*. Siguiendo este principio la interpretación debe considerar el texto como un todo, de modo que la interpretación de un fragmento debe ser confirmada por otro fragmento del

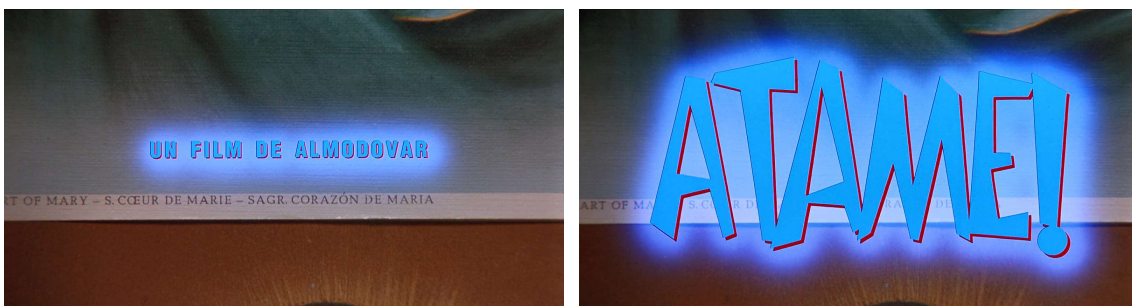
mismo texto así como por la estructura completa del mismo. O sea, la lectura y la interpretación, para Eco, tienen que respetar los límites impuestos por la manera con que el texto está escrito. (Eco, 2014, p. 77).

1. Análisis Textual de *¡Átame!* (1989)

2.1 Apertura



La primera imagen que Almodóvar ofrece a nuestros ojos en *¡Átame!* es la de un plano detalle de una imagen sagrada. Una línea blanca cruza horizontalmente el centro del encuadre, y al abrirse el plano en un lento zoom-out podemos leer “Sagrado Corazón de María” escrito en cuatro idiomas: alemán, inglés, francés y español. No tarda mucho en hacerse evidente que no hay una sola imagen del Sagrado Corazón de María, sino tres de ellas alineadas sobre otras tres imágenes del Sagrado Corazón de Cristo. La serialización de estas estampas clásicas del repertorio iconográfico católico apunta a una reproducción infinita, a lo Warhol, sugiriendo su desacralización y distorsión de sentido. Los créditos iniciales aparecen y se desvanecen sobre esa composición minuciosamente montada y trabajada en una polarización entre el color azul y el rojo.



Si observamos con atención la manera a través de la cual texto e imagen se relacionan en esta secuencia de los créditos, se constata la centralidad del corazón como elemento significativo en la película. Los dos primeros elementos de la secuencia, que introducen el título de la película: “El Deseo, S.A. presenta” y “Un Film de Almodóvar” están posicionados en el cuadro de manera que “SAGR. CORAZÓN DE MARÍA” ocupa el sitio del título de la película. Así en los primeros segundos de la película se anuda el corazón con el deseo de estar

atado y, por eso, es importante comprender qué simboliza y qué papel juega en la representación del amor propuesta por la película.

La devoción al Sagrado Corazón de la Virgen es una de las más extendidas del catolicismo y se refiere a las virtudes, sus gozos y sus tristezas, pero sobre todo se refiere a su amor de mujer inmaculada por Dios Padre, su amor maternal por Jesús y por toda la humanidad, y por su parte fundamental en el proyecto divino de redención de los pecadores. Estos tres aspectos del amor evocados por el universo simbólico del sagrado corazón de María se hacen presentes en la representación del amor cómo atadura en la película y serán abordados con más profundidad en el segundo apartado, donde se analizará cómo el elemento del corazón y las ataduras se hacen presentes a lo largo de la película. A continuación analizaremos aspectos generales de cómo los personajes protagonistas son presentados, que nos ayudarán a comprender otros aspectos de la representación que está tejiendo Almodóvar en *¡Átame!*.

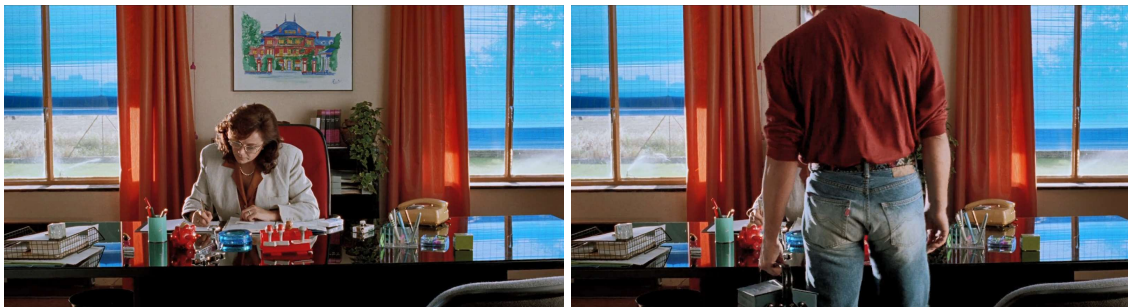
2.1.1 El Hombre



En un plano medio, un paciente de un hospital psiquiátrico está sentado plácidamente en una silla, frente a él hay unos barrotes en forma de diamante. La cámara retrocede hacia la derecha, y vemos entonces que los barrotes pertenecen a una puerta, cuya cerradura está siendo arreglada por Ricky, el protagonista del film. En un giro irónico, el movimiento de la cámara nos revela que el aprisionamiento del paciente por los barrotes es solamente un punto de vista. Ese plano ya nos preanuncia el carácter ambiguo e irónico de la película. La acción que lleva a cabo el personaje protagonista en su presentación no sólo es un detalle importante para la narrativa, ya que su ‘saber hacer’ contribuirá a que Ricky logre sus objetivos, sino que también dice mucho de él a nivel simbólico. Ricky es un hombre que dispone de todos los medios y habilidades necesarios para abrir puertas, pero, precisamente por ser un cerrajero, él no tiene las llaves de las puertas que necesita abrir.

Cabría pensar, en este sentido, que la llave es un signo de doble significado, pues permite abrir algo, pero también cerrarlo. En un sentido, simboliza el misterio, la prisión y el pasado; en otro, el conocimiento y la sabiduría, la liberación, el éxito y el futuro. En la cultura cristiana se relaciona con San Pedro, que tiene la llave del cielo, y en la cultura romana con el dios Jano, que guarda todas las puertas y gobierna todos los caminos. En este orden, poseer la llave dentro del universo de *¡Átame!* es ser un hombre maduro, capaz de guiar el destino de su propia vida, y tal va a ser el trayecto al que Ricky se enfrentará a lo largo del filme.

En el preciso momento en el que Ricky termina de arreglar la cerradura de la puerta entra en cuadro una enfermera que se dirige hacia él para avisarle de que la directora del centro psiquiátrico quiere verle. Como veremos a continuación, el tema que la directora quiere tratar con Ricky es la decisión del juez de liberarlo y permitirle incorporarse a la sociedad. Ricky deja de ser ese niño abandonado por sus padres que genera trastornos a la sociedad, y pasa a ser un hombre libre que puede ejercer sus derechos y deberes como ciudadano y llevar una vida autónoma.



La clínica psiquiátrica es representada a lo largo de la película como un espacio dominado por mujeres, ya sea por la directora o por las enfermeras, y en la que los hombres, a excepción de Ricky, comparecen como individuos intoxicados, aislados e inertes. La primera toma de la escena en el despacho de la directora nos presenta a esta mujer sentada en su sillón, una posición de autoridad que es reforzada por el hecho de que ella ocupa el centro del plano en una composición de absoluta simetría. Pero cuando Ricky entra en el despacho, se pone de pie frente a ella, tapando totalmente su figura, haciéndonos saber antes de que comience la conversación, que él no está bajo el control (incestuosamente maternal) de la directora del centro.



Con los ojos bajos, a punto de llorar, la directora le da la noticia a Ricky, que reacciona con excitación. Ella sigue sin prestar mucha atención a su alegría: “Ya no hace falta que te fugues más. Eres libre, Ricky. Ser libre significa estar solo”. Ese diálogo introduce una idea clave de la película: si la libertad significa soledad, una relación significa ataduras. Tras este momento la directora se quita las gafas y empieza a llorar. Él la observa atentamente, masticando un chicle: un acto infantil. Es cuando ella le dice que ahora tendrá que responder por sus propios actos, que él se quita el chicle de la boca y le confirma que se lo va a “montar bien”, lo que significa que va a “Trabajar y formar una familia. Como una persona normal”. La acción y la respuesta van en la misma dirección: la de hacer creer que Ricky ha cambiado de posición: de niño a hombre.

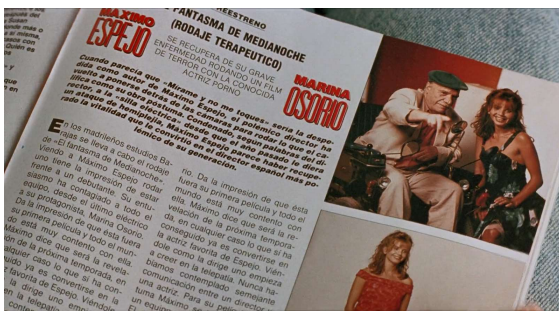
Sin embargo, la directora le responde: “Tu no eres una persona normal”, cuestionando así el deseo de Ricky de “trabajar y formar una familia”. Ella aún le ve como un niño, en el sentido de ser alguien que depende de su protección. De hecho, le hace un listado de donde puede encontrar trabajo y le da cincuenta mil pesetas “por los dibujos y por los momentos de locura y placer.” Las figuras del internado, del hijo y del amante, se confunden, y es esa relación de poder y afecto desbalanceada lo que nos da la clave para comprender los medios con los cuales Ricky intenta construir su relación con Marina.

2.1.2 La Mujer



La introducción de Marina en la narrativa comienza mucho antes de que el personaje entre en escena. Tras su conversación con la directora, Ricky recoge sus pertenencias para dejar el psiquiátrico. En su armario metálico hay pegadas fotos de Marina, aparentemente recortadas de una revista. El personaje de Marina entra en la película ya inscrito en el deseo

de Ricky, tal y como él mismo le va a confesar unas escenas más tarde: “Desde entonces solo pienso en ti. Y como estoy distraído pensando, no hago ninguna locura y me vuelvo normal. El juez me hace un examen, y me dice que estoy bien”

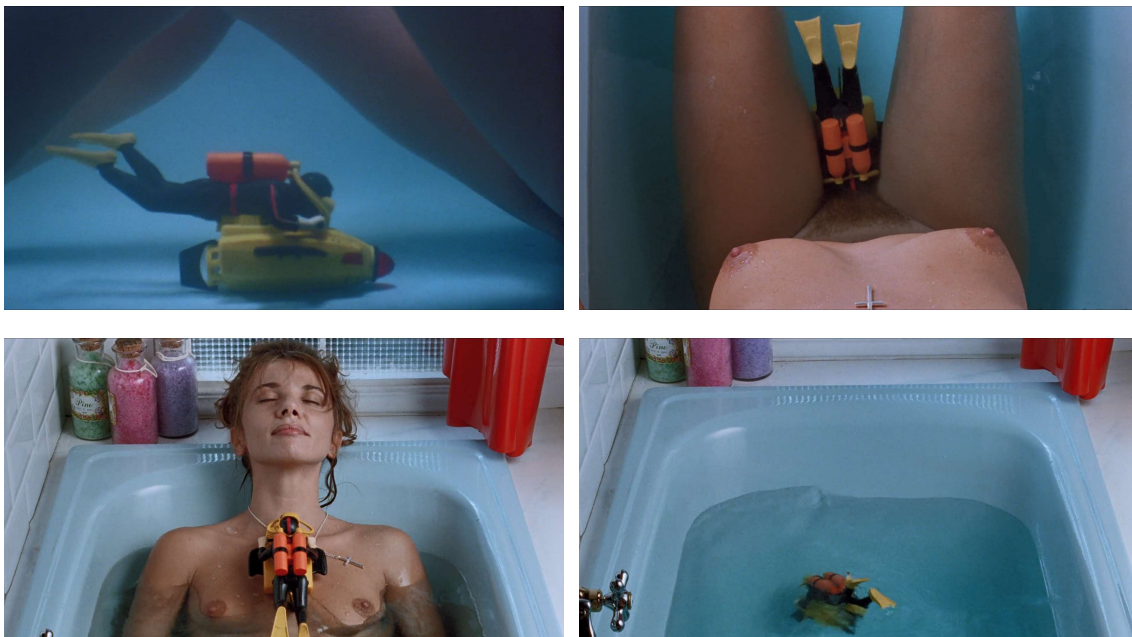


Lo primero que hace al ser liberado es comprar una caja de bombones en forma de corazón. Sentado en la “salida de socorro” del autobús lee en una revista sobre el “rodaje terapéutico” que el director Máximo Espejo estaba llevando a cabo, al mismo tiempo que se recupera de una grave enfermedad, con una conocida actriz porno: Marina Osorio. En esta rápida secuencia de planos se cosen visualmente las intenciones y objetivos de los dos personajes masculinos: Marina se nos presenta como la salida de rescate de Ricky, su camino, su puerta y la clave para ser una persona normal, mientras que para Máximo es una nueva oportunidad en la vida incorporada en el papel de una nueva musa.

Sin embargo, el personaje de Marina no se limita a este papel de mujer idealizada, de musa pasiva frente al impulso activo de los personajes masculinos. El montaje pasa de la imagen de Marina con Máximo en la revista a la Marina real preparándose en su camerino para interpretar su personaje en la película *El fantasma de medianoche*. La cámara realiza un ligero movimiento descendente desde los brazos de Marina mientras se pone un vestido ajustado que subraya la voluptuosidad de su cuerpo. Luego, acto seguido, Marina decide quitarse las bragas porque “se le notan mucho”, a lo que la hermana le dice: “pues no sé qué es peor, que se te

noten las bragas o que se te note... el chocho”, comentario que viene a poner el acento en la marcada sexualidad de este personaje femenino.

Unos minutos más tarde, ya en pleno set de rodaje, una periodista le pregunta a Marina cómo puede concentrarse con todo el circo que supone un set. La respuesta no sorprende, había trabajado en un circo cuando era niña y en su espectáculo domaba caballos como en un rodeo. Esta historia de la infancia nos lleva a una figura muy utilizada para referirse a una mujer independiente, guerrera y también sexual: las Amazonas, figuras que provienen de la mitología griega, son mujeres independientes y guerreras que construyen una sociedad sin necesitar la participación de los hombres. Durante la secuencia del rodaje, encontramos a Marina rechazando las arremetidas del director de *El fantasma de medianoche*, que está obsesionado con ella durante toda la película, así como las de Ricky, que, con una peluca de pelo largo, intenta llamar su atención haciendo el pino. Ninguno de los dos se cree completamente vencido por el rechazo de la chica, pero mientras Máximo sigue en una posición de interés escopofílico - “No te miro, te admiro” - Ricky se lanza a acciones más arriesgadas.



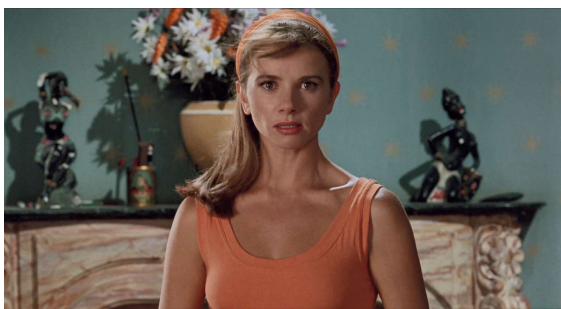
La idea de la mujer independiente y sexual vuelve en la famosa escena de la bañera, una de las escenas que motivaron la calificación X por la MPAA. Un buceador submarino en miniatura nada entre las piernas de Marina sumergidas en el agua de la bañera. Ella disfruta del estímulo del juguete, en un momento de goce autoerótico. Lo coge de entre las piernas

para acercarlo al pecho, a la altura del corazón con el crucifijo al lado. Como es propio de Almodóvar, el goce y lo sagrado caminan lado a lado. Terminado el juego, Marina sale de la bañera, sin preocuparse en dejar al pequeño hombre mecánico pateando sin dirección en el agua. La tranquilidad de la escena es interrumpida por un corte de montaje, en el que vemos cómo Ricky se acerca por la calle al portal del edificio de Marina. En la banda musical irrumpen las acuchilladas agudas de un violín, que parodian al tema compuesto por Bernard Herrmann para *Psicosis* (1960). Así como en la película de Alfred Hitchcock la música anuncia la aproximación de Norman Bates para atacar a Marion Crane en la ducha, Ennio Morricone y Almodóvar recuperan la composición para anunciar al espectador que el encuentro de Ricky y Marina será un choque violento.

2.1.3 El Fantasma de Medianoche

Antes de seguir y analizar el encuentro y secuestro de Marina por Ricky, es imprescindible analizar esta otra escena. Como en la mayor parte de la obra de Almodóvar, la subtrama que parece apartada de la trama principal es crucial, porque contiene algunos elementos claves para la comprensión del conflicto de la película. En *¡Átame!* la subtrama de la producción de *El Fantasma de Medianoche* ocupa esta función. Al desvelar el proceso de la construcción de una ficción dentro de otra ficción, se desnuda también el artificio de la narración de la propia película.

Vayamos al rodaje de la escena final de la película. Marina está al teléfono con su pareja, creen que el fantasma se ha muerto y hablan de su futuro: “Cariño, creo que tenemos todo el futuro para nosotros.” Sin embargo el fantasma está vivo y ya ha regresado para arrastrar a Marina con él a “un lugar sin tensiones, donde podamos ser felices.” Esta proposición es una reinterpretación paródica de la propuesta de matrimonio. Pero ella no está para nada dispuesta a aceptarla y su rechazo es enérgico: “tú sólo me ofreces muerte y la muerte rara vez da la felicidad.”



El hogar prometido por el fantasma es un no-lugar mítico anclado en el pasado, donde las tensiones se disipan al aislarla del contexto histórico y castrarla del deseo que la mueve al futuro. La negativa en enseñar su rostro no personifica al fantasma al que Marina se enfrenta, es algo mucho más abstracto que un personaje específico, ya que podríamos pensar que el fantasma encarna unas determinadas ideologías y valores tan internalizados que no tienen cara. Almodóvar aboga aquí, de manera distanciada y estilizada, por una reconfiguración de la unidad familiar y una subversión de los valores patriarcales vigentes en la sociedad. La paradoja del “cuerpo lleno de vida” y la “cara de un muerto” encarna la paradoja de la persistencia de la vigencia del modelo patriarcal.



Para sobrevivir, Marina usa el cable del teléfono para atar y domar el fantasma. En seguida se lanza por el balcón en dirección al abismo, estrangulando al monstruo. La ambigüedad de tal desenlace parece indicar la dificultad de escapar del pasado y construir una relación que no esté dominada por los valores y el modelo patriarcal de la sociedad. La heroína de *El*

Fantasma de Medianoche ha vencido a su verdugo, pero al hacerlo se ha quedado atada a su cadáver sin vida, a lo mismo que quería resistir.

2.2 Ataduras

Aquello que desea Ricky es entregar a Marina su sagrado y herido corazón. Lo hace de manera literal al poner el corazón de bombones de chocolate en la bolsa de Marina, mientras le roba las llaves del apartamento. Tras el fracaso en aproximarse a ella en el rodaje, lo que él interpreta como un rechazo, emprende su plan y utiliza las llaves para forzar su entrada en el apartamento y en la vida de la chica. “He tenido que raptarte para que puedas conocerme a fondo”, intenta justificarse cuando ella despierta del puñetazo que le había dado al secuestrarla, a lo que añade: “Estoy seguro que entonces te enamorarás de mí como yo lo estoy de ti. Tengo veintitrés años y cincuenta mil pesetas, y estoy solo en el mundo. Intentaré ser un buen marido para ti y un buen padre para tus hijos.”



Tras la brutalidad y violencia con la cual Ricky irrumpe para imponer su voluntad a Marina, a medida que la película avanza, él pasa por un proceso en el que progresivamente se va mostrando más delicado y cariñoso: se preocupa por su continuo dolor de muelas, sale a la calle para buscar un analgésico que la quite el dolor, compra nuevas cuerdas que se adaptan mejor al cuerpo de ella, así como un esparadrapo que le hace menos daño, le hace dibujos, arregla grifos y le lleva el desayuno a la cama. Almodóvar aquí introduce el motivo cristiano del Buen Pastor que deja todo su rebaño para rescatar a la que se ha perdido. Ricky cree estar cumpliendo este papel: sacar a Marina - la oveja descarriada - de la calle y transformarla en una buena esposa y madre.

A pesar de estar subyugada por la fuerza física de su secuestrador, Marina no está completamente vulnerable e indefensa y también ataca a Ricky. Ella le rompe un cristal en la cabeza, y utiliza un mechero oculto en las mangas de su kimono para romper una de las cuerdas e intentar escapar, pero su mayor arma son los artificios de actriz. Así, por ejemplo, cuando ella percibe que él baja la guardia (al sentir el contacto de su cuerpo con el de ella) intenta escapar, pero en ese momento él la agarra para que no se fugue. Ella pasa rápidamente de una actitud de rechazo violento, a una propuesta de que “echen un polvo” para que luego él se vaya. O también, cuando convence a Ricky de que la lleve a su psicóloga para que le dé medicación para su dolor de muelas, ya que por su adicción a la heroína los analgésicos comunes no le hacen efecto, y así, fuera del apartamento, pueda tener una oportunidad de encontrar a alguien y escapar.



Cuando Ricky vuelve de la calle con la medicación que robó para ella, encuentra a Marina dormida. Él la desata, para que duerma más cómoda, y se tumba para dormir a su lado despreocupado. Aún si, Ricky es consciente de que lo que tienen hasta el momento es solo un revestimiento exterior de lo que es un matrimonio de verdad. Cuando ella intenta cogerle las llaves que le colgaban de los pantalones, él la pilla en el acto. Mientras ata la mano de ella a la suya con una esposa pregunta “¿Cuánto tiempo vas a tardar en enamorarte de mí? ¿Cuánto necesitas para estar segura de que nadie te va a querer como yo?” Es decir, lo que Ricky espera es que Marina se enamore de él, que los lazos verdaderos de su unión hagan que las

cuerdas no sean necesarias. Y es precisamente de este proceso de internalización de las ataduras de lo que va a tratar el resto de la película.

Dicho proceso ocurre mediado por el espacio dramático en el cual Almodóvar desarrolla la narrativa. La paleta de colores de los decorados y del vestuario de la película se basa en tres colores principales - rojo, azul y verde - así como su discurso se construye sobre los tres aspectos del sagrado corazón nombrados en la apertura. El rojo tiene la connotación más evidente: se conecta con el deseo romántico y el goce sexual, un amor de pareja. Al verde se connota la idea del auto sacrificio, el dolor que uno siente por generar bien al otro. La connotación más sutil queda en el azul, menos presente a lo largo de la película, y que se refiere a la idea de una búsqueda por la salvación o redención, la purificación por la inscripción en la orden familiar convencional.



La habitación en el apartamento de Marina con sus paredes verdes es el espacio del sufrimiento por excelencia. Las cuerdas verdes que la atan a la cama molestan su cuerpo y la

hacen daño, y su vehemente rechazo a ser salvada por Ricky le entristece a medida que le asfixia el deseo. Es cuando la pareja cambia de apartamento que las ataduras se pasan a notar más internalizadas. El cambio del espacio del drama, coincidiendo con la mitad temporal de la película, marca asimismo un cambio en la relación de la pareja. Mientras en la primera parte Marina va del rechazo violento a la indiferencia y Ricky asume un papel de padre tiránico, pero también de hombre apasionado, en esta parte siguiente la pareja camina hacia la consumación del matrimonio.



Ricky lleva a Marina en brazos al cruzar el umbral de la puerta de su nueva habitación. Las cuerdas verdes cuelgan del cuerpo de ella arrastrándose por el suelo, mientras ellos van en dirección a la habitación donde está colgada la estampa que abre la película. El nuevo espacio dramático parece diseñado especialmente para la concretización de la aventura amorosa, ya que allí se sucede una secuencia de acontecimientos convencionales de un matrimonio. Ricky deja que Marina llame a su madre para tranquilizarla, luego los dos miran la televisión mientras cenan juntos y hablan del número de hijos que van a tener y cómo van a sustentarlos. Como el azul y el rojo se mezclan de manera predominante en el nuevo hogar, el deseo romántico y la formación de un núcleo familiar se van entrelazando.



El persistente dolor de muelas de Marina hace que Ricky salga de nuevo a la calle en busca de heroína para que le calme el dolor. Él procede al ritual de atarla a la cama para que no se fugue mientras él está afuera. En un plano detalle se sintetiza perfectamente las fuerzas que

operan el tejido significativo del discurso de *¡Átame!*: las cuerdas rojas reposan sobre el corazón de bombones de chocolate flanqueadas por dos fotos familiares, el único registro de Ricky con sus padres y una foto de Marina con su madre. El deseo romántico se anuda en la representación cómo el camino para la perpetuación de las estructuras familiares.

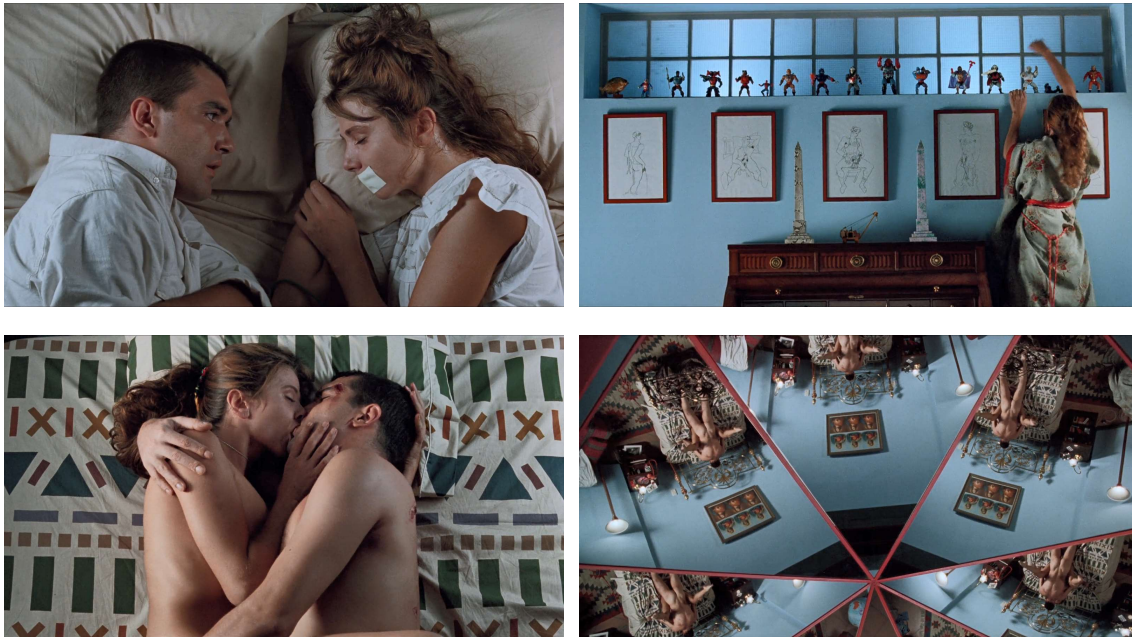


En la calle, Ricky se encuentra con la camella a quien había robado heroína para Marina. Ella y sus amigos le asaltan y golpean sin piedad, ajustando las cuentas por el robo. La corriente verde le crea heridas por todo el cuerpo, el arco del Buen Pastor encuentra su clímax espejando al sacrificio de Jesucristo por la redención de la humanidad. Manchas rojas de sangre brotan sobre la camisa verde de Ricky, el autosacrificio despierta el deseo.



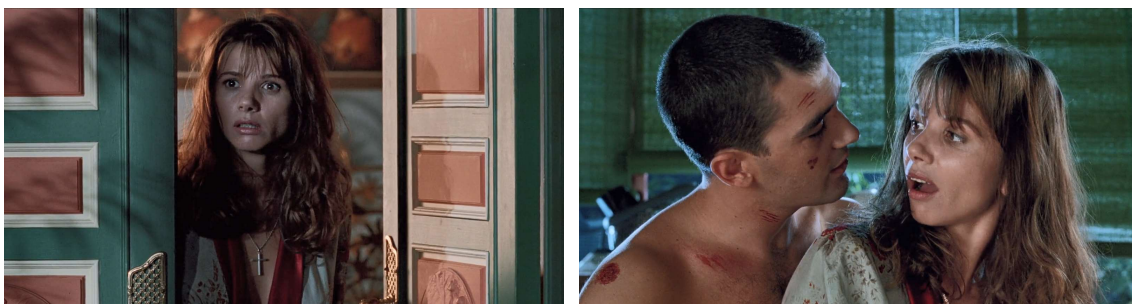
De hecho, Marina se apiada de él al ver sus heridas y se pone a curarlas. La acción despierta en Ricky un recuerdo de la infancia: “Mi madre afeitaba a mi padre en el patio. Es lo único que recuerdo de ellos.” En este momento Ricky se humaniza para Marina, ella comienza a verle como un sujeto ‘herido’, y no solo eso, sino que comienza a besar esas heridas. También es en este momento cuando la pareja llega más cerca de la idealización evocada por la iconografía católica de la estampa en la apertura. En una doble vía, Marina incorpora la *Mater Dolorosa* que abraza al hijo después de la pasión y Ricky incorpora el mesías que se entrega al martirio para la salvación de ella. Aquí se construye una cita a iconos que son vaciados de su sentido original para servir a un proceso de significación que desvela la internalización de

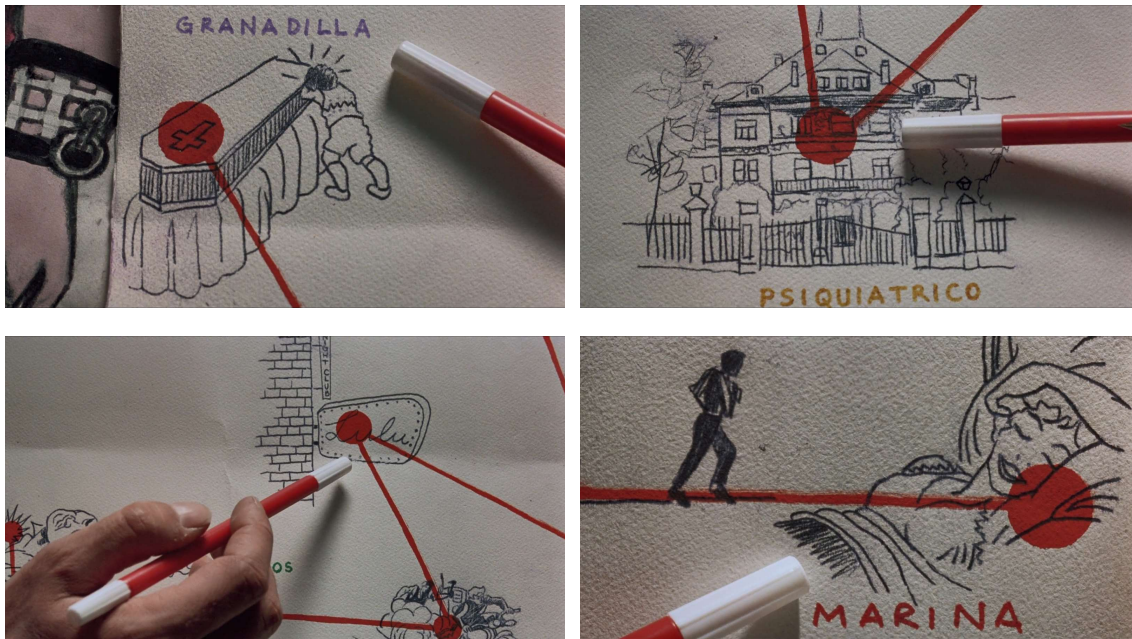
valores - resignación, masoquismo, capacidad de autosacrificio - asociados al cristianismo, a las relaciones de pareja.



Lo que se sigue es la consumación del acto sexual. Es innegable el énfasis puesto en el falo en esta escena, ya sea por las referencias en el decorado, implícitas - los obeliscos y la máquina excavadora - o explícitas - los dibujos que destacan la erección de hombres desnudos -, pero también por las palabras del propio Ricky: “Estos cabrones lo único que me han dejado es la polla”.

Si bien esta escena, que pone en el centro la cuestión del falo (o dicho de otro modo, que reduce a Ricky al falo), se ha leído de modo recurrente como *la glorificación del falo como estructura de poder* y el triunfo del orden patriarcal (Yarza, 1997); desde mi punto de vista, dicha lectura me parece demasiado tajante y reduccionista, en la medida en que la escena se estructura en torno del goce erótico de Marina, esto es, de que es ella la que dicta los términos del encuentro sexual sustituyendo el buceador de la bañera por Ricky.





Tras esta escena, que es el clímax de la película, las ataduras externas parecen perder su sentido, ya que ahora están completamente internalizadas. Esta internalización se hace más patente en la escena siguiente. Marina despierta en la noche y encuentra a Ricky en la oficina dibujando. Es frecuente que olvidemos que Ricky también está atado a Marina, porque sus ataduras no se hacen visibles como las de ella. Sin embargo, él dibuja su vida a semejanza de una línea de metro representando gráficamente una vida atada a un itinerario cuyo único destino es Marina. Él se representa recorriendo la línea roja de su deseo, y por primera vez Marina le escucha atenta. Es su manera de hacer visible tanto a ella como a nosotros las ataduras que le mantienen atrapado, no hay otro destino sino ella.



Si la película acabara aquí la argumentación de que es *reaccionaria* y *conservadora en su resolución* porqué la mujer *asume plenamente su condición de objeto y de masoquista* (Peri Rossi, 1990, p. 32) podría sostenerse. La idílica escena de la pareja apasionada es interrumpida por el director Máximo Espejo en la sala de montaje diciendo enfáticamente:

“No tenemos el final, hay que rodar más!” El giro viene en la escena siguiente. Lola entra en el apartamento a regar las plantas y casi descubre a la pareja. Luego, Ricky y Marina deciden fugarse a Granadilla, y Ricky, antes de bajar en busca de un coche, le pregunta a Marina “¿Si te dejo suelta te escaparás?” a lo que Marina contesta “No lo sé. Será mejor que me ates. ¡Átame!” Él la ata, pero le asegura que va a ser la última vez: “Esta es la última vez que te ato”, le dice antes de besarla apasionadamente y salir. No obstante, Lola vuelve enseguida, encuentra a su hermana atada y la libera de las cuerdas. Marina duda si irse con Lola y vuelve, pero no a por las cuerdas que la ataban, sino que vuelve a recoger el bloc de dibujos, la representación de la línea del metro y el corazón de bombones de chocolate. Eso nos lleva directamente a la secuencia de clausura de la película.



2.3 Cierre



Tras la fuga de Marina, Ricky va a Granadilla. La última secuencia de la película abre con un plano general que nos muestra la soledad del protagonista en medio a las ruinas de su pueblo natal despoblado. El rojo vivo de la camisa y el blanco de sus pantalones que viste él marcan un contraste con los colores terrosos que dominan el paisaje haciendo que su figura destaque. La cámara desciende del cielo mientras él se acerca, permitiéndonos observar con más detalle su semblante perdido, buscando algo que le parezca familiar. La música contribuye a esta idea de regreso a un lugar conocido pero que después de tantos años ya no es el mismo y parece extraño, casi un paisaje foráneo. Ese efecto de la música ocurre en gran medida por la repetición del mismo *leitmotiv* de la escena del hospital psiquiátrico, en el principio de la película. Es una melodía que remite a una canción de cuna, pero el tono agudo de las notas distorsionadas del sintetizador la cambia aportando un elemento fantástico y siniestro.



Ricky sólo lleva consigo dos objetos: el walkman robado a Lola y la foto de su infancia con sus padres, recuerdos de las dos posibles familias que se quedaron en el pasado y no se

han materializado en el presente. Él se detiene cuando cree que ha encontrado lo que busca. A continuación tenemos un plano subjetivo de la mirada de Ricky, que pasa desde la foto de cuando era niño con sus padres hasta el portal donde se sacó la foto, pero ahora muy dañado por la acción del tiempo y el abandono. El interior vaciado de la casa en ruinas subraya la falta de materialidad de ese mismo sueño infantil.



Él mira por la puerta hacia el interior de su antigua casa, completamente cubierta de maleza. Ricky se enfrenta de nuevo al abandono, el pasado que ya no puede recuperar. Desconsolado, se sienta de nuevo en la piedra donde estaba sentado en su foto de niño, un último intento de al menos simular lo que ha perdido. El encuadre de la toma reproduce la mirada de la foto, pero ahora él está completamente solo. A partir de esta comprensión de que es imposible revivir lo que ya se ha perdido, ahora puede empezar de nuevo.



En este momento, tras abandonar la casa de la infancia, se produce un giro en la banda sonora, con un cambio notable de la melodía, instrumentos musicales de viento sustituyen el sintetizador e introducen la elipsis temporal en el montaje de la secuencia. Ricky está sentado en la crestería de una torre de castillo, el panorama de un paisaje natural cubierto de niebla se despliega en segundo plano. La conjunción de esta imagen con la banda sonora construye una atmósfera de fantasía, como un cuento de hadas contemporáneo. Él actúa completamente ajeno a todo eso, metido en sus pensamientos y acorazado por el walkman que tiene puestos en sus oídos.



Cuando el coche rojo de Lola pasa por la curva de la carretera que lleva al pueblo el *leitmotiv* de la canción de cuna vuelve. Las dos melodías se alternan en los planos siguientes: los instrumentos de viento subrayan la alienación de Ricky frente a lo que pasa a su alrededor, mientras el sintetizador subraya el acercamiento de Marina, el retorno de lo que parecía perdido y una nueva oportunidad. El coche aparca en el portal del castillo y las dos hermanas salen. Marina llama a Ricky, pero él no se entera y Lola le dice a su hermana que suba a por él.

El momento que los dos se reencuentran es un gran clímax marcado por el abrazo de los dos y de las melodías, que ahora se sobreponen armónicamente, hasta desvanecerse para dar espacio al diálogo. Este momento pone en escena uno de los típicos giros irónicos de Almodóvar, pues, al contrario de los cuentos de hadas, aquí es la princesa quien sube a la torre del castillo para rescatar al príncipe.



Marina le propone a Ricky que se vaya a vivir con ella y su familia. Pero el detalle más esencial de esta propuesta, es que Marina no la hace por sí misma, sino que lo hace en nombre de Lola: “He venido con mi hermana. Quiere que vivamos en casa con la familia.” Lo mismo le pasa a Ricky: cuando la pareja baja al encuentro de Lola él le devuelve el walkman y las llaves de los dos apartamentos. De modo que es el personaje de Lola quien sanciona positivamente el reencuentro de la pareja, es ella quien, tras recibir los objetos robados, le abre a Ricky las puertas de su casa y le reconoce como nuevo miembro de la familia.

Efectivamente, en los planos que siguen a este, Ricky va sentado en la parte de detrás del coche contestando y asintiendo a una serie de preguntas y condiciones que le impone Lola para que viva con Marina en casa de su familia. La intervención de Lola en la pareja opera casi como un *deus ex-machina*, la providencia hecha en carne y hueso, rompiendo con la configuración angustiante de autosacrificio y masoquismo de la relación.



El reencuentro en Granadilla hace que el principio y el final de la línea de Ricky se encuentren. El hilo se cierra, estrangulando el pasado. Ricky y Marina, ahora pueden recorrer la misma carretera juntos en dirección a un futuro que nosotros, como espectadores, podemos vislumbrar en el horizonte.

3. Análisis Textual de *Eu Sei que Vou te Amar* (1986)

La narrativa de *Eu Sei que Vou te Amar*, a diferencia de la narrativa clásica y lineal, se organiza a partir de una serie de encuentros y rechazos que retornan una y otra vez en bucle; un bucle que sin embargo va progresando hasta el delirante clímax final. Toda la acción se condensa concretamente en el salón amplio y en un período de poco más de una noche. En cada escena se ponen en juego fuerzas antagónicas: atracción y rechazo, ilusión y desilusión, pureza y perversión, verdad y mentira. El resultado es un retrato ambiguo y a veces paradójico de los personajes que no tienen nombre, lo que juega con el carácter universalista del tema: los protagonistas pueden ser una pareja cualquiera.

Los 104 minutos que dura la película están divididos en catorce secuencias dramáticas, desarrolladas cada una en una parte específica de la casa, donde, según el espacio, las aproximaciones, rechazos y digresiones adquieren nuevos contornos que no necesariamente tienen gran efecto en la secuencia siguiente. Así lo que se tiene es una cierta idea de acumulo, se repiten temas, palabras, actos, objetos, espacios y a cada repetición se añade una capa más de sentido.

Si por medio de la escenografía teatral se articulan en *Vestido de Noiva* (1943) las dimensiones de la realidad, la memoria y la imaginación, en *Eu Sei que Vou te Amar* esas tres capas de la diégesis se cosen por medio del montaje. Las imágenes que corresponden a la imaginación son las primeras en aparecer en la película. Están filmadas desde fragmentos captados por una cámara de vídeo y deformados por su exhibición en la pantalla de un televisor. Allí la pareja expresa sus pensamientos más sinceros en monólogos hechos directamente a la cámara, algunas veces diciendo cosas que no tienen coraje de decir directamente al otro, pero también continuando un flujo de pensamiento anterior.



Las imágenes que se refieren a la dimensión de la memoria se destacan por sus colores vivos. El efecto se consigue por un proceso de baños colorantes durante la revelación de la

película, y fue un rasgo estilístico muy utilizado en el primer cinema para crear diferentes sensaciones y extrapolar la limitación del blanco y negro de las películas de la época. Son planos que hacen mención a momentos de la vida en pareja, fragmentos que ponen en pantalla tensiones que son suscitadas por los diálogos y monólogos.



La realidad es la dimensión diegética donde encontramos el hilo narrativo más evidente, sobre lo cual intervienen las otras dimensiones. Es donde se desarrolla el encuentro de la pareja y está marcada por la fragmentación, elipsis temporales y el borrado de los referentes espacio-temporales.

3.1 Apertura



“Nuestro amor puro, saltó el muro” es con esa cita, del poeta brasileño Chacal, que se introducen los créditos de apertura. Esos primeros cinco segundos exponen la ruptura de un amor ingenuo contaminado por la infidelidad, ya que, “saltar el muro” es una expresión popular brasileña para designar el adulterio. El verso es parte del poema “Nada será como antes” que de manera muy sencilla expresa la constatación de que el amor que tenía el sujeto lírico del poema jamás volverá a ser como era. A continuación tenemos un plano que pertenece a la dimensión de la imaginación: teñidos en un fuerte tono de azul y encuadrados

en plano medio, la pareja posa frente a la cámara. La mujer con la cabeza acostada al hombro del hombre recita un pequeño monólogo:



“Lo que me hace sufrir es sentir aquello que llenaría de felicidad a cualquier mujer, es decir, tener tu maravilloso amor. Tu amor generoso, bueno... apasionado. Y esas cosas hermosas que me dices. Todo esto me produce ansiedad y me lleva a la desesperación. Cuanto más pienso en entregarme totalmente a ti. Más me aterra lo que sería de mí si se extinguiera este ardiente amor suyo.”

Esta confesión refleja con precisión la paradoja que aflige a los protagonistas, su amor es tan bueno que tienen miedo a que se acabe, y por eso, se niegan a vivir ese amor de manera plena. Tenemos así, en este prólogo, una de las claves para comprender el bucle en el que están los personajes a lo largo de la película.



Transcurrida la secuencia de los créditos iniciales, escritos en blanco sobre fondo negro, vemos a la pareja en su boda. El plano recrea la estética de una fotografía clásica de boda donde los recién casados posan para la cámara rodeados de su familia y amigos. La formalidad de la situación contrasta con los rostros de los invitados que parecen bromear ante la situación. La acción tiene continuidad en el plano siguiente, proyectada en una pantalla por un proyector de cintas de super-8. El dispositivo crea un punto de anclaje de la dimensión de la memoria en el propio decorado de la película, además de subrayar la nostalgia presente en la premisa del reencuentro, después de dos meses separados.



En un montaje alterno, vemos al hombre y a la mujer preparándose para el reencuentro y anticipando en sus monólogos lo que va a pasar. Mientras se maquilla y elige la ropa, ella narra cómo fue invitada por él para encontrarse después de dos meses separados. Subraya que al oír su voz se siente frágil, que él tiene la capacidad de convencerla cuando le dice que él es su “puerto seguro”. Es en este momento cuando irrumpe la imagen de la pareja besándose en la playa por primera vez. Su perspectiva es no ser vencida por él, para que al final de la noche él se quede “hundido como un Don Nadie. Yo arreglaré el lápiz de labios, los tacones altos, y me iré pensando: duerme, mi hombre... *That 's my baby, that 's my boy...* Y volveré sola al mundo donde todo gira como un carnaval de arlequín y me sentiré miserable como si no fuera nada.”



Ellos demuestran la confianza de quien juega ajedrez con un oponente antiguo, ya conocen todas las estrategias y jugadas del otro. El hombre es el personaje que se relaciona más con el pasado, posicionándose directamente sobre la proyección de la cinta de super-8, como si quisiera inscribirse nuevamente en aquel fragmento de memoria. Él argumenta que ella “atravesará esa puerta y romperá el realismo. Cuando entras lo cambia todo. La casa va a quedar diferente. Las sillas se moverán, las mesas girarán, girarán, girarán. Perderé el control de mi soledad. A solas me sostengo. Pero tú vienes, yo bailo. Conoces mil trucos para arrojarme al abismo.”

En esos primeros minutos ya tenemos un rastro de la representación de los personajes protagonistas a lo largo de la película. Él mira el pasado y busca lo palpable, ella mira al

futuro y busca lo inmaterial. Ella es descrita por él como “un signo de interrogación, una ventana abierta al aire” y, en una tentativa de contener ese aspecto abstracto, el hombre dibuja los contornos de su cuerpo en la puerta de vidrio.

3.2 Reencuentro



El reencuentro es tímido. Ella entra por la puerta, dubitativa, y lo encuentra esperándola del otro lado del salón. La aproximación es lenta, ninguno de los dos sabe cómo saludarse ni cómo hablarse. Intentan convencerse uno al otro de que todo va bien, de que están genial así, separados. El espacio está todo bañado por la cálida luz del sol al final de la tarde, como si la dimensión de la memoria se hubiera mezclado con la realidad por la luz. La atmósfera es de una armonía forzada, que se hace rara. Una extrañeza que es subrayada por la irrupción de un plano, en azul, donde la mujer hace preguntas confusas en un intento de situarse en el espacio-tiempo.



El hombre proyecta más imágenes de la película de su boda. La marcha ceremonial de la banda sonora confiere a la secuencia un tono eufórico. Los novios e invitados corren muy felices en dirección a lo desconocido pero el plano está impregnado por una sensación de extrañeza, que más adelante la mujer va a poner en palabras: “Había en nuestra felicidad rosa una brutalidad, una crueldad, que me da miedo cuando pienso hoy”. Ella se molesta al recordar esa felicidad desquiciada y le pide que interrumpa la proyección. La mujer inicia el

diálogo diciendo que la separación había sido buena. Es un intento de justificación por la equiparación de la boda al divorcio como parte de un proceso fundamental. Entretanto, él va más allá pidiendo perdón por haber sido un hombre bueno, por haberla torturado con su bondad.



Ella suspira y en el plano siguiente, en su imaginación, expone el plan del hombre: “Él quiere volverme loca [...] Dice que es el defensor del mundo armonioso y que yo soy la plaga, la destrucción.” Él se sienta frente a ella, como si fuera el acusado en un juzgado. La acusación es la de querer la perfección y por eso no le es concedido el perdón: “Creo que siempre has sido un canalla. Canalla cuando eras bueno y cuando eras malo. Siempre has sido malo.” Así que le ruega que diga la verdad sobre si había tenido otras mujeres mientras estaban casados. El listado recoge una turista canadiense, Marineide, otras dos mujeres al final de la noche, un travesti, la prima Jacira y otras veintisiete mujeres. Ella se enfada con la revelación, había pasado meses culpándose, creyendo que era la única en tener un amante, y él había tenido varias. Aún así, ella internamente se siente libre, tal y como revela, teñida de azul, en su monólogo: “¡Estoy libre! ¡Estoy borracha! ¡Libre! Voy a decirle que me voy. Se acabó el amor.” El hombre arguye que su traición fue un “ejercicio de libertad”, él se sentía amenazado como un “ratito” por la actitud independiente de ella, a quien compara con un “gigante malo”. Ella no se lo cree, los dos son apenas “pobres desgraciados”.



La argumentación continúa, el hombre busca convencerla de que algo ha pasado en su amor - las almas se han mezclado o fueron contaminadas por un ectoplasma alienígena - y

para salvarse los dos tienen que quedarse separados. Ella le rechaza, no soporta oír ni una palabra más.

3.3 Incomunicabilidad



“¿Nunca la olvidaré?” - El monólogo interior del hombre hace la transición para la secuencia que voltea sobre el tema de la incomunicabilidad. En el nivel de la puesta en escena la idea de la imposibilidad de comprenderse se hace visualmente evidente: los protagonistas se mueven y ocupan lados opuestos del encuadre, así como son separados por objetos que se ponen entre ellos y primerísimos primeros planos que les aísla de todo a su alrededor. El hecho de que la cama matrimonial, espacio del encuentro más íntimo entre una pareja, sea el escenario para la acción subraya aún más la disfuncionalidad de la relación entre los protagonistas.

Él implora para que ella le oiga y comprenda, busca una palabra de significación total a través de la cual, una vez que sea pronunciada, cambie el mundo, pues siente que nunca ha podido hacerse comprender completamente por ella. La misma estructura argumental es repetida por ella, pero en la dimensión de la imaginación. Han sido tomados por un afán de decir todo, pero no son capaces de preocuparse en escuchar al otro.



Ella no ve el sentido de que se encuentren para hablar y decirse lo que no se han dicho cuando estaban juntos, ahora que están separados y que ella está buscando otro amor. Él le contesta que su búsqueda no va a resultar en nada pues es resistente a ser amada y no revela lo que siente. En este momento, la mujer irrumpe a decirse todo: expresa la magnitud de su amor loco por él, revela que le imaginaba como a una estrella de cine y recuerda la experiencia deslumbrante que fue el primer encuentro sexual que tuvieron. Durante la escena el montaje tiene una estructura que sutura la mirada de uno a otro, pero, en el momento que ella termina de hablar, él la mira desde la dimensión de la imaginación, teñido en azul. Ella huye de la mirada más profunda y verdadera que ha recibido de él, preguntando “¿Qué va a ser de mí?”.

3.4 Primer Despedida





La mujer corta su pelo en el baño y vuelve para encontrarlo con una actitud desafiante. Él solamente la observa, melancólico y disminuido. Ella incorpora ese papel del “agujero negro”, el “gigante malo”, y el del “ratito”, pero ella lo hace no por haberlo aceptado sino por tener la intención de provocarle hasta sacarle de la posición de sufridor. El hombre continúa inmóvil, sin dejarse afectar por las numerosas investidas de ella. Él no quiere que ella tenga la sensación de que ha vencido, de que ha probado que ella es superior a él en el amor, aunque en sus pensamientos desee ceder a la tentación de besarla.



El juego de la secuencia anterior se invierte: ella le acusa de no saber amar y provoca que él le narre la primera vez que la vio en una fiesta, cuando él solo tenía ojos para ella y tuvo la sensación de que podría ver todo lo que les iba a pasar en el futuro. Luego, pasa recordar la experiencia de tener sexo con ella por primera vez, y termina diciendo que la “verdad de un hombre es distinta a la verdad de una mujer.” Esta frase marca el tono de la siguiente discusión: ella se cree buena y él malo; él se cree bueno, y ella mala. Sus posiciones son intercambiables, son dos personajes que se reflejan mutuamente, que se miran el uno al otro en espejo, que están presos de una relación imaginaria. La mujer es capaz de negarse a prestar

atención al proceso histórico y la política internacional, su único interés es probar que él es un canalla. El interés del hombre en el proceso histórico y la política internacional tampoco parece auténtico a lo largo de la película, utilizándolo apenas como un artificio retórico para vencer la argumentación de la mujer. Tras expresar su interés máximo en aquella noche la mujer considera que no hay nada más que decir, a lo que el hombre le pide que se vaya. Antes de partir ella le pide disculpas, avergonzada, por haber venido a su casa a atacarle. Él contesta que no hay problema y profundamente afectado le dice que puede irse, que él tiene que ir al segundo piso. Pero la despedida no se concretiza, ella no parte y continua en el salón.

3.5 Soledad



En el mismo momento en el que él entra en el cuarto de baño comienza a llorar, apoyándose para no caerse al suelo. Ya no puede contener las lágrimas más tiempo, y por más que había dicho que ella debería irse de allí, no quiere que se vaya de su vida. La música irrumpe y en seguida viene la memoria de los dos felices haciendo el amor en una hamaca, en un plano teñido de amarillo.



En un corte seco volvemos al salón y vemos que ella no se ha ido todavía. La mujer llora y él le dice que no debería llorar, intentando disfrazar que también llora. La pareja intenta consolarse mutuamente pero resulta que los dos se ponen a llorar aún más. Ella se da cuenta que venía actuando como si él hubiera muerto y se va a llorar a otro sitio. El hombre se queda solo en el salón llorando, hasta que irrumpe el siguiente plano, teñido en amarillo, donde la

pareja tiene un encuentro sexual. La secuencia sigue en dirección a la idea de luto: lloran por la pérdida de su relación, porque no reconocen más el mundo donde no viven juntos.



Los dos comen compulsivamente, cada uno frente a su propia nevera individual de donde toman la comida y la llevan a la boca directamente. A pesar de estar viviendo el luto de manera dual, su autocompasión individualista les hace completamente absortos en su misma soledad. Si en el plano anterior intentaban disimular su lloro, ahora compiten por estar en una situación más miserable tras el final de su relación.

3.6 Confesión de la Mentira



Frente a la irrupción de sus sentimientos más instintivos y viscerales, el hombre hace un esfuerzo para recuperar la lógica del diálogo. El camino de su razonamiento le lleva a pedirle a ella que confiese de una vez por todas por qué se ha querido separar y por qué no le ama más. La mujer ha estado toda la escena, hasta ahora, cubierta por el mantel negro de la cama. Ella lo sube, revelando una lágrima que baja por su mejilla, y le confiesa: “Me he separado de ti, por qué no te amo más”.



Su reacción a la confirmación de la mujer es de placer y satisfacción: si el matrimonio se acabó no hay por qué caer en más sentimentalismo. Ella entonces le devuelve la petición, quiere que él confiese que no la ama más. La confianza, la razón y la lógica se van disipando y él huye del tema. Después de algunas vueltas, finalmente confiesa que no la ama más. Pero ella no se convence, y le pregunta si es realmente la verdad. El hombre, entonces, argumenta que la “verdad es una porquería filosófica inventada por los monjes en la Edad Media” lo que importa es la objetividad, a pesar de eso confirma que lo que ha dicho es la verdad. La mujer, entonces, pide que le cuente una mentira, que le diga que la ama, que no puede vivir sin ella y que muere si ella no vuelve. Él cae en la trampa, no consigue ser objetivo y confiesa, sentimentalmente descompuesto, que todavía la ama. Ella tiene su veredicto, él es un “mentiroso, una persona repugnante. Sólo salen mentiras de tu boca.”

3.7 El Padre de Familia Perfecto



El paraguas que la pareja sostenía con dificultad tratando de evitar que saliera volando, vuela libremente por la playa desierta. La mujer repite a la cámara tres veces “Mira, se acabó el amor.” El hombre conduciendo por una autopista repite tres veces “Me estoy volviendo loco, quiero un milagro.” La introducción a la secuencia ya crea la sensación de delirio ocasionado por los hechos de la escena anterior y que va a terminar de cuajar definitivamente en la escena siguiente.



El hombre sube la rampa hacia el segundo piso cuestionando qué es realmente la verdad y el amor. La cuestión le conduce a narrar “una verdad que va más allá que el *yo te amo* o *yo no te amo*”. Lámparas de neón iluminan el salón de azul, como si desde este momento la frontera entre realidad e imaginación se fuera rompiendo y al mismo tiempo se fuera imponiendo una lógica delirante. Efectivamente, la verdad que él narra hace mención al orden del deseo. Mientras baja la rampa, con un sombrero de vaquero, le cuenta a ella, que está en el primer piso, la vez que vivió ese apasionamiento por un travesti igual a Marilyn Monroe. Dejarse penetrar por ella le hizo sentir que el hombre canalla que llevaba dentro se estaba muriendo y amarla hizo que su amor por su esposa creciera: “Tú eras mi querida santita en casa y él mi rubia guerrera de la noche.” Esa doble vida es para él la única manera de que puede existir el ‘padre de familia perfecto’ y de agradecer a Dios que eso le haya pasado.

3.8 Digresión



En la mitad de la película el elemento del pulpo aparece por primera vez en su pecera. La verdad es que él ya estaba allí, pero hasta ahora había pasado desapercibido en los cantos de los encuadres, como tantos otros objetos escenográficos.



El hombre observa atentamente el movimiento hipnotizante de los tentáculos del pulpo, apenas el cristal de la pecera le impide quedar completamente atrapado por ellos. Él había dejado que sus sentimientos verdaderos viniesen a la superficie en la confesión de la escena anterior, y con eso está en peligro de liberar su amor sofocado. La solución está en un acto narcisista: el hombre se pone a mirar su reflejo en el espejo de agua. Pero lo que se refleja ahí no es para nada él mismo, sino que lo que sucede es que el personaje se disocia de sus sentimientos. En el diálogo con su reflejo él construye una mezcla antropofágica entre el cine *mainstream* hollywoodiano - por medio de referencias a la ciencia ficción, como los replicantes de *Blade Runner* (1982) - y el cine musical brasileño, las *chanchadas* - referenciando a Carmen (Miranda) y el director de más éxito del género, Watson Macedo. El proceso de enajenación culmina con un estallido donde baila y canta el samba *Louco* de João Nogueira interpretando su propia *chanchada*.



Un proceso semejante le sucede a la mujer, que empieza a rezar un Ave María para salvarse de la posibilidad de la vuelta del amor, pero no es capaz de acordarse de la oración hasta el final. En seguida fantasea con volver a casa por la orilla de la playa y encontrar a Tom Jobim, el mayor compositor de la *bossa nova carioca*, quien se apasionaría por ella y como su ex-esposo es “jerárquicamente inferior en la escala de la humanidad en relación a Tom Jobim” ella se queda “con él.” De inmediato, ella percibe que está actuando de manera muy loca y expresa nuevamente la necesidad de huir en dirección a su casa.

3.9 Farsa de la Despedida



Ella abre su bolsa y revela un arsenal anti-robos de pistola y gas paralizante aerosol. Si en la escena anterior se nos presentó al pulpo, aquí la presentación del gas paralizante es fundamental, en lo que se refiere a la manera en la que se va a producir el desenlace de la película: “En la cara del ladrón [...] El ladrón se convierte en estatua.” La idea se reafirma en el plano siguiente, donde la pareja corta la tarta de la boda y se les caen las pequeñas estatuas que representan a ellos mismos en lo alto de la tarta. En otro sentido, el plano trae la idea del matrimonio que se desmorona y se relaciona con el siguiente plano en la medida que recupera una serie de imágenes muy estereotipadas que representan la crisis matrimonial. En este caso, la pareja pelea después de que el hombre llegue a casa tras un día de trabajo y encuentre a su esposa infeliz en el sofá.



Cuando volvemos a la dimensión de la realidad, la representación gana otro nivel. La mujer le pide usar el teléfono, pero no lo usa de verdad y finge que está quedando con su nuevo amante. El objetivo es generar celos en el hombre, pero este se queda tumbado en el suelo con una hoja de periódico tapándole la cara. Terminada la llamada, ella avisa a su ex-marido de que se va, pero lo repite numerosas veces con la esperanza de que él se lo

impida. Ella llega a salir por la puerta, pero vuelve adentro sin que él perciba o mueva un dedo para que ella se vaya. Todo está construido como un teatro, una trampa, por parte de ella para probarle y ver cómo reacciona.



Su reacción es expurgar toda su rabia en un monólogo que él piensa que nadie más lo oye. Pero ella se pone detrás de él todo el tiempo, sin dejar que perciba su presencia. En la primera parte del monólogo el hombre se queja de las incoherencias entre el discurso y la actitud de su ex-mujer, llegando al tema de la traición. Ella no lo decía efectivamente, pero todos los aspectos de su actitud le gritaban a él “¡Yo tengo un amante!” Así el tema pasa a ser sus sentimientos frente a ella “¿Y yo? Pensaba yo...”, principalmente la sensación de abandono. Él se pone frente a la pantalla y charla con su sombra, como lo hizo con su reflejo en la fuente, pero ahora no se disocia de sí mismo, sino que expresa lo que tiene de más verdadero e íntimo. Su mano pasa a hacer el papel de ella, a quien confiesa su más profundo amor y pregunta por qué ha dejado de amarle. La escena termina con él afirmando que “la finalidad del hombre bueno es ser abandonado” y después queda solo en la oscuridad.

El apagón genera una zona gris en las fronteras de la ficción y la realidad: el actor-personaje reacciona sorprendido por ello, la primera vez en una improvisación intentando mantenerse en el personaje, y la segunda en un tono más bajo y direccionado al equipo detrás de la cámara. Mantener esa reacción tiene un carácter intencional, que queda más patente al notar que, cuando el primer plano de la película empieza, se puede oír al director gritar “acción”. La intención es tanto desvelar las estructuras de su relación de pareja, como los entresijos de la escritura fílmica que conforman la película.



3.10 Loca y Desamparada



Si a ella le es imposible recordar cómo se reza el Ave María, ahora produce su propia oración subvirtiendo su sacralidad con los adjetivos más mundanos posibles. Esa operación paródica introduce desde luego la sublevación que tendrá la personaje frente a la figura sexualmente represiva de la madre y la abuela. En una imagen de vídeo y encerrada detrás de los barrotes de una cabecera de cama, la mujer cuenta que siente culpa todo el día y narra el episodio donde su abuela la encontró restregándose contra una almohada china y le encerró en una habitación oscura “llena de penes flotantes.” En seguida, vestida en ropas de señora de la alta sociedad, ella narra al hombre otros episodios de su madre, como cuando la sacó de las clases de ballet por considerar el ambiente moralmente dudoso.

La mujer revela que el matrimonio fue para ella una continuación del proyecto de represión de su familia: había sido educada para volverse loca, a obedecer a todos y no pensar en su deseo y sí en lo que se espera que ella desease. Era necesario cometer un crimen para no volverse loca, para no acostumbrarse a ser nada. La ruptura con esa educación perversa ocurrió con la muerte de la abuela. Tras este evento ella salió a las calles para vivir sus impulsos sexuales de manera libre.

Ella reproduce el movimiento de subir y bajar la rampa mientras cuenta al hombre la angustia que tenía por mantener para la familia un imagen de pureza virginal, la “muñequita

de seda”, mientras en la calle era la “gran ramera de Ipanema” - en una referencia a la canción y la película de mismo nombre *Garota de Ipanema*, dirigida por Leon Hirszman y lanzada en 1967, donde Jabor hizo de extra.

3.11 La Pecera



El hombre intenta ocultarse en una piscina casi completamente vacía, pero ella lo encuentra y a punta de pistola le obliga a escucharla. De este encuentro ellos finalmente llegan a la conclusión de que son co-responsables de la infelicidad que causaron el uno al otro: “Un embrión que salió del otro. Yo salí de ti y tú de mí.” El agua parada y rasa de la piscina vaciada es la opuesta a la imagen de las olas del mar y ellos están atrapados en ella como el pulpo en la pequeña pecera.

El agua parada y rasa de la piscina vaciada es la opuesta a la imagen de las olas del mar y ellos están atrapados en ella como el pulpo en la pequeña pecera.

3.12 Carnaval



La separación se hace evidente y concreta. En un primer momento, intercambian halagos y valoran sus cualidades mutuamente. Pero al poco perciben que se han hecho apenas amigos, que nunca más van a vivir la vida que ya han vivido y lloran. Luego el hombre irrumpe en una

defensa feroz de las cualidades de la amistad en sustitución al amor: “Eso todo es una tontería inventada por el cine americano para ganar dinero.” La constatación de ese hecho conduce a la pareja a un carnaval en conmemoración por el fin del amor. Se les cambian los trajes en un instante, el del hombre remite a un uniforme militar del siglo XIX y el de la mujer apunta a una estética futurista con sus lentejuelas. La oposición entre pasado y futuro se recupera en la construcción visual de la pareja.



Después de llegar a la conclusión que el amor es la cosa más infernal que existe, los protagonistas cogen dos televisores con dibujos de un hombre y una mujer en sus pantallas. Ellos hacen un diálogo paródico, construyendo una mimesis del estilo del Hollywood clásico, que termina con la mujer diciendo: “Oh, Teniente Williams, estamos a un paso de la eternidad”. Antes de que acabe de decir estas palabras la imagen pasa a un plano en la dimensión de la memoria, que imita a la famosa escena del beso en la playa de la película *De aquí a la eternidad* (1953) de Fred Zinnemann. Aquí se retoma la imagen que ya había estado presente en la apertura y anticipa el desenlace con la pareja besándose en las olas. Las imágenes, que pertenecen a la dimensión de la memoria, junto a la banda musical, parecen resistir a la devaluación del amor. “Lo más ridículo que hay es una pareja enamorada” recupera él. Ella fantasea con un encuentro sexual con varios hombres *punk* “sola en el medio de las diversiones electrónicas” antes de acordarse que tiene que irse a casa.

3.13 ¡No te vas a ir!



El hombre cambia las obras de arte de la casa de sitio acumulándolas todos a su alrededor, como un esfuerzo para sentirse menos solo cuando ella se fuera. La mujer recoge sus cosas y va a despedirse de él por última vez. No dicen mucho, pero en sus pensamientos expresan de manera audible la imposibilidad de vivir sin el otro, y por primera vez ellos también pueden oír lo que el otro está pensando. Él se acerca por detrás de ella y la besa en el cuello, su única reacción es decir “No... tengo miedo...” pero su cuerpo ya está entregado al deseo. La rampa con las luces de neón azul se concretiza una vez más como el espacio que canaliza el deseo sexual. La pareja sube por la rampa, besándose, hasta tumbarse en el suelo. Los dos parecen estar a punto de consumar el acto, cuando la mujer se levanta y huye. Él la persigue por la casa en una escena que mezcla cómicamente la violencia, lo erótico, el deseo y el rechazo.

3.14 El Pulpo

La persecución termina cuando la mujer saca el gas paralizante de su bolsa y lo lanza contra el hombre. Es aquí cuando entra en juego el elemento del pulpo y sus tentáculos. El animal se encuentra dentro de una pecera pequeña, que ha salido en casi todas las escenas de la película de fondo, mientras los personajes discuten dando alocados tumbos por el salón. Como bien es sabido, un pulpo tiene ocho tentáculos, en numerología el ocho representa el equilibrio cósmico y apunta a la eternidad. Por tanto, este animal acuático acompaña a los personajes en sus idas y venidas, pero es ignorado por ellos. Así como niegan el amor, niegan al pulpo la libertad de vivir fuera de la pecera.



La liberación del pulpo de su prisión produce un cambio en los personajes y las relaciones entre ellos. Ellos se sienten liberados de sus ataduras, se ríen, bailan juntos, en un momento dado el hombre mete el pie en el lago y el pulpo se le queda enganchado en su pie izquierdo. El pulpo se libera para darles un respiro y regresa para unirles. Los amantes se ríen de la anécdota totalmente extasiados y finalmente se entregan el uno al otro.



Los ocho tentáculos del pulpo envuelven los cuerpos de los amantes en la playa, manteniéndolos atados el uno al otro. Se han liberado de la ansiedad y el terror que les impedía vivir este amor al empezar la película. La pareja desaparece, pero el pulpo se mantiene en la playa. El amor supera hasta la propia existencia de los amantes a los cuales atrapa y une. La película acaba en la playa, dejando atrás a los amantes y posteriormente al pulpo. En virtud del movimiento de las olas, como signo del orden del eterno retorno, su amor seguirá siendo como una espiral, un bucle hasta el infinito.



Conclusiones

Una vez terminada la lectura de los textos filmicos de *¡Átame!* y *Eu Sei que Vou Te Amar* es el momento de articular las representaciones desarrolladas en su tejido significante. En este sentido, encontramos un cuestionamiento del papel que juegan las relaciones románticas de pareja frente a los cambios políticos y sociales en España y Brasil, que generaron un supuesto nuevo orden social con la reapertura democrática. Esta cuestión apunta a la continuidad de la familia como estructura estable frente a la fluidez de la posmodernidad.

Almodóvar retoma estructuras de la fábula, del cuento, construyendo significados complejos a nivel simbólico a partir de una linealidad a nivel narrativo. Partiendo de la premisa argumental de la mujer encarcelada que se enamora de su prisionero, se lleva a cabo un proceso de desfamiliarización basado en el exceso que hace aflorar la visualidad de las contradicciones emocionales que la realidad lleva soterradas: las ataduras emocionales se transforman en cuerdas literales e incluso la propia estructura narrativa se materializa en el dibujo de una línea subterránea.

Este proceso de desfamiliarización de la realidad se presenta de forma aún más intensa en *Eu Sei que vou te amar*, especialmente en el exceso de contenido significante presente en el diálogo. La ruptura con la linealidad se produce tanto en la división narrativa en tres dimensiones, ya ampliamente descrita en el análisis de la película, que se contaminan entre sí y barajan acontecimientos e ideas, como en la repetición en espiral de temas y conflictos, y en la relación especular que construye la imagen de los protagonistas. Es esta relación especular la que constituye el núcleo de la pesadilla que vive la pareja, sus “almas mezcladas” en un proceso brutal en el que una genera la tristeza y el sufrimiento de la otra y que les sitúa en la misma posición de desamparo y caos.

En *¡Átame!*, Marina y Ricky se construyen como individuos con deseos particulares, que se unen al identificar en el otro el mismo dolor existencial. Cuando las tensiones y la violencia se disipan, al superar el trauma del pasado, pueden dar continuidad a su proyecto familiar. En este proceso, es importante observar el papel que juega la familia de los protagonistas en la narración. Para Almodóvar, es un lugar de refugio y apoyo, lo que se ve claramente en la relación que tiene Marina con su madre y su hermana. La madre, aunque distante y ajena a lo que ocurre en la vida de su hija, es un refugio que la tranquiliza y la llena de cariño cuando hablan por teléfono mientras Marina sigue secuestrada. Lola, por su parte, desempeña un

papel protector, que ordena y organiza la vida de su hermana y finalmente sanciona su relación con Ricky, introduciéndolo en el seno de la familia.

En la película de Jabor, el retrato no puede ser más antagónico. Los personajes están completamente aislados del contacto con sus familias durante toda la película, y la familia se muestra como un espacio de represión del deseo y de supresión de la identidad. Esta imagen se hace evidente en la secuencia en la que la mujer se define a sí misma como Loca y Desamparada y destaca el papel de la abuela y la madre en este proceso, que se continuó dentro del matrimonio. La madre, que se enorgullece de ser un baluarte de la moral cristiana y las buenas costumbres, se esfuerza por aislar a su hija de cualquier entorno en el que la virginidad de su hija y el honor de la familia ante la sociedad puedan verse amenazados. También le crea una sensación de paranoia al comprarle una pistola y un gas paralizante para protegerse de los ladrones. La abuela resulta ser una figura aún más amenazante en su intento de enterrar el deseo y el disfrute ya en la infancia. No es de extrañar que el punto de inflexión en este proceso se produjera con la muerte de la abuela.

Los antecedentes de los protagonistas tampoco pueden ser más distintos. Jabor retoma la clase media como punto de interés en su representación de la sociedad brasileña. A través de las referencias culturales que evocan, se puede calibrar que la mujer y el hombre forman parte de un grupo social con un alto nivel de educación, así como la casa y la ropa indican su alto poder de consumo. Por otro lado, esta primera etapa de la filmografía de Almodóvar, y esto es así también en *¡Átame!*, está marcada por el protagonismo de personajes al margen de la sociedad, de una cultura urbana callejera. Marina es una ex actriz porno, Ricky es un ex recluso de una institución psiquiátrica. Ambos tienen poca educación y tienen que encontrar los medios económicos para sobrevivir como puedan.

En este sentido, los personajes también siguen caminos en direcciones opuestas. La turbulenta trayectoria de Ricky y Marina, a pesar de su condición de sujetos al margen de la sociedad, no conduce a una subversión de las estructuras familiares tradicionales sino a una convencionalización de las mismas y a su inscripción en la sociedad. Por el contrario, la pareja de *Eu Sei que Vou Te Amar* inicia su trayectoria en un matrimonio idealizado y va hacia la subversión del modelo convencional. Sin embargo, cuando alcanzan el clímax de esta subversión, al darse cuenta de que el amor es una invención capitalista y que no deben limitarse a los límites de un matrimonio en la experimentación sexual, se ven atraídos de nuevo el uno por el otro y son atados de nuevo por los tentáculos del amor.

Es en esta idea de los lazos y tentáculos del amor donde las dos películas entran en contacto más claramente. Las cuerdas, en *¡Átame!*, y el pulpo en *Sé que te amaré*, desempeñan un papel como representaciones visuales de las relaciones amorosas. En este sentido, observamos que las cuerdas adoptan dos configuraciones: la verde, una relación basada en la dinámica del autosacrificio, y la roja, una relación impulsada por el deseo. Es cuando pasamos de la cuerda verde a la roja cuando estos lazos comienzan a interiorizarse y se sumergen en el propio espacio de la narración. Cuando Ricky dibuja su trayectoria como una línea roja subterránea, nos está diciendo que la cuerda del deseo que le ata a Marina es el propio camino que recorre. Así, en el plano final de la película, cuando recorren la carretera, en un coche rojo, hacia el horizonte, la pareja comienza a recorrer juntos la ruta del deseo hacia la formación de la familia que tanto sueñan.

El pulpo, en *Eu Sei que Vou Te Amar*, desempeña el mismo papel como representación visual de la relación amorosa entre esos personajes. Aquí, el que está preso en principio es el propio amor, ya que el pulpo está encerrado en un acuario en medio de la habitación. Como una verdad que los protagonistas prefieren olvidar, el pulpo permanece ahí esperando a que tengan el valor de liberarlo. Esta acción constituye el clímax de la película y el punto final de la pesadilla de esa noche. Los amantes tienen su último encuentro sexual junto al mar, con el sol saliendo de nuevo en el horizonte.

Aunque el amor se extienda a la eternidad, al infinito, superando la finita existencia de los amantes a los que ata en las dos películas, el escenario del plano final nos cuenta que su futuro se articula de manera distinta. Aunque el camino desaparezca en el horizonte y quede oculto dónde está su final, ese punto de llegada existe. Así, el final de *¡Átame!* apunta a un cierre concreto y estable. Por otro lado, en *Eu Sei que Vou Te Amar*, los elementos de la playa y el amanecer, por su movimiento cíclico, subrayan la idea del bucle, la orden del retorno, y apuntan a un cierre abierto, en el que la única constancia es el movimiento y la mudanza.

Hasta cierto grado sería posible establecer un paralelismo entre la secuencia final de *¡Átame!* y la de *Madres Paralelas* (2021), la última película del director, en la medida en que ambas hacen mención a la memoria histórica de episodios traumáticos vividos por el pueblo español. Granadilla, donde se desarrolla la escena final de *Átame*, es un pueblo fantasma que fue expropiado a la fuerza por decreto del gobierno dictatorial español en 1955, ya que quedaría sumergido por las aguas del embalse de Gabriel y Galán, para contener el río

Alagón. El pueblo nunca quedó sumergido, pero sus habitantes quedaron huérfanos de su tierra natal y lucharon por volver durante muchos años.

En su momento, Almodóvar reconoció su desinterés por el pasado franquista español en una entrevista publicada en el periódico Newsweek: *Niego la existencia de ese pasado. Construyo deliberadamente un pasado que me pertenece. En ese pasado, Franco no existe* (Ansen, 1988, p. 88). Sin embargo, en el ejercicio del análisis textual estas conexiones aparecen, como sostiene Marvin D'Lugo:

Aunque Almodóvar ha insistido durante mucho tiempo en que su cine no tiene ninguna relación con Franco o el franquismo, las pruebas textuales sugieren lo contrario. Un eje esencial de significado en gran parte de su obra filmica radica precisamente en el modo en que las ideas y los iconos del cine franquista -los relacionados con la religión, la familia y la represión sexual- se establecen como láminas para estimular al público a abrazar una nueva estética cultural posfranquista. (D'Lugo, 1991, p. 47)

De forma más evidente y claramente intencionada, Jabor inserta la esfera socio-política en la construcción del texto fílmico de *Eu sei que vou te amar*. La disección crítica de una pareja de clase media, tema característico de su obra y de otros cineastas del Cinema Novo, se lleva a cabo desde el desbordamiento de la imaginación de los personajes hasta la propia estructura del espacio, que los aísla del proceso histórico que se desarrolla en el resto del país. Un proceso similar al descrito por Josep Català:

...la casa no es una forma de hablar de la psique, sino el entramado emocional en sí mismo, formalizado. De manera que el personaje, ya escindido, se escinde una vez más en interior y exterior de su cuerpo, de manera que acaba recorriendo materialmente su psique a la vez que su cuerpo recorre el aposento donde vive. (Català, 2009, p. 126)

Y a medida que avanzamos en la psique de los personajes, acaban surgiendo cuestiones político-sociales. Como en la chapuza de confundir la palabra “pueblo” con “pulpo”. Frente a la caída de los regímenes autoritarios, la crisis económica, los cambios culturales e ideológicos, en los que están inmersos los textos fílmicos correspondientes a *¡Átame!* y *Eu Sei que Te Amar*, las relaciones amorosas y la estructura familiar son las más resistentes.

Bibliografía

- AUTRAN, A.; ORTIZ, J. M. (2018) O Cinema Brasileiro das Décadas de 1970 e 1980. *Nova História do Cinema Brasileiro vol. 2*. RAMOS, F. P. SCHVARZMAN, S. (Org.) São Paulo: Sesc.
- ANSEN, D. (5 de diciembre de 1988) “The Man of La Mancha.” *Newsweek*.
- BARTHES, R. (2013). *Mitologías*. Madrid: Siglo XXI.
- CASETTI, F. (1993). *Teorías del Cine*. Barcelona: Cátedra.
- CARDIERI, L. C. (2017). *Cenários verídicos: arquitetura moderna nos filmes: Flores raras (2013), Eu sei que vou te amar (1986) e Insolação (2009)*. Dissertação de Mestrado, Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, São Paulo.
- CATALÀ, J. M. (2009). *Pasión y Conocimiento: el nuevo realismo melodramático*. Barcelona: Cátedra.
- D’LUGO, M. (1991). “Almodovar’s City of Desire”. *Quarterly Review of Film and Video* 13, 47-65.
- ECO, U. (2014). *Interpretación y sobreinterpretación*. Madrid: Akal.
- FALLEIROS, M. V. (2005). *A crônica de Arnaldo Jabor: uma proposta de leitura*. Dissertação de Mestrado, Programa de Pós-Graduação em Letras, Universidade Federal de Mato Grosso do Sul, Três Lagoas.
- FREUD, S. (1987). “El Moisés de Miguel Ángel”. En *Obras Completas V, 1876-1891*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- GONZÁLEZ REQUENA, J. (1996). “El texto: tres registros y una dimensión”. *Trama y Fondo* 1, 3-32.
- GONZÁLEZ REQUENA, J. (2000). *El ser de las imágenes: De la Teoría al Análisis de la Imagen*. Memoria de Cátedra. Universidad Complutense de Madrid, 2000
- KATONA, George (1968) *La sociedad de consumo de masas*. Madrid, Rialp.
- LOTMAN, J. M. (1978) *Estructura del Texto Artístico*. Istmo, Madrid.
- LOWENSTEIN, S. (2001) *Mi Primera Película*. Barcelona: Alba.

PERI ROSSI, C. (1 de marzo de 1990) “No me ates, por favor.” *El País*.

SÁNCHEZ NORIEGA, J. L. (2017) *Universo Almodóvar: estética de la pasión en un cineasta postmoderno*. Madrid: Alianza Editorial.

SILVA NETO, A. L. d. (2002) *Dicionário de Filmes Brasileiros*. São Paulo: Futuro Mundo.

SINGER, P. I. (1975) “O milagre brasileiro: causas e consequências”. *Caderno - Centro Brasileiro de Análise e Planejamento*, vol. 6. São Paulo: Cebrap: Brasiliense.

YARZA, A. (1997). “Iconografía religiosa y estética camp en ¡Átame!, de Pedro Almodóvar.” *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, 22(1), 109–124.