

CLAVES HIPERDISCURSIVAS DE LA ADAPTACIÓN DE *LA VOZ HUMANA* (COCTEAU, 1948) A *MUJERES AL BORDE DE UN ATAQUE DE NERVIOS* (ALMODÓVAR, 1988)

MANUEL BROULLÓN LOZANO
UNIVERSIDAD DE SEVILLA (ESPAÑA)

Resumen: Las películas de Pedro Almodóvar nos muestran una interesante red de relaciones y referencias intertextuales desde sus propias y las de otros cineastas o escritores, e incluso de la realidad social. *Mujeres al borde de un ataque de nervios* (1988) es una adaptación de *La voz humana*, la obra teatral de Jean Cocteau en la que solo vemos a una mujer y un teléfono. Analizando este vínculo podemos entresacar algunas claves del particular estilo de Pedro Almodóvar y el modo en el que se incardina en el sistema de la cultura.

Palabras clave: Pedro Almodóvar, *Mujeres al borde de un ataque de nervios*, Jean Cocteau, *La voz humana*, hipertextualidad, hiperdiscursividad.

Abstract: The films from Pedro Almodóvar shows an interesting net of intertextual relations and references from his own works and other filmmaker's or writers' works, even social realities. *Mujeres al borde de un ataque de nervios* (1988) is an adaptation of *The human voice*, the play written by Jean Cocteau in which we only see a woman and a telephone. Analyzing this link we can find some keys about the filmmaker's style Pedro Almodóvar and the way in which it takes a place on the cultural system.

Key words: Pedro Almodóvar, *Mujeres al borde de un ataque de nervios*, Jean Cocteau, *The human voice*, hipertextuality, hiperspeech.

Résumé: Les films de Pedro Almodóvar montrent un intéressant réseau de relations et références de soi-même et d'autres metteurs en scène ou écrivains, encore de la réalité sociale. *Mujeres al borde de un ataque de nervios* (1988) est l'adaptation de *La voix humaine*, œuvre écrite par Jean Cocteau dans laquelle nous voyons seulement une femme et un téléphone. Dans l'analyse de cette relation c'est possible de trouver quelques clés de style de Pedro Almodóvar et la manière en quoi se place au système culturel.

Mots-clés: Pedro Almodóvar, *Mujeres al borde de un ataque de nervios*, Jean Cocteau, *La voix humaine*, hipertextualité, hyperdiscours.

1. EL BARROCO ALMODOVARIANO Y LA ERA DE LO NEOBARROCO. CINE, ARTE Y POSTMODERNIDAD.

Un repaso a la filmografía de Pedro Almodóvar nos invita a pensar en una red de relaciones en la que esta película se incardina en relación con otras películas del mismo autor, de otros cineastas de otros lugares y épocas, obras pictóricas y literarias, corrientes de pensamiento y discursos sociales vigentes o pasados. Como forma de adaptación cinematográfica por inversión con respecto a *La voz humana*, *Mujeres al borde de un ataque de nervios* nos resulta muy interesante por la reformulación bajo el prisma del universo

creativo del realizador manchego de la obra teatral. No descartamos otras vías y conexiones diferentes a las que vamos a proponer en esta investigación. Esta red de relaciones toca cuestiones cada vez más amplias y generales, y nos lleva a pensar el gran discurso de la cultura como un ecosistema (Lotman, 1978) con el que es necesario reconectar los signos a pesar de que somos conscientes de que se trata de un camino inagotable.

Desde el punto de vista teórico, nos parece pertinente una aproximación que aúne Teoría estética –y dentro de ella la Teoría del Cine– las Teorías de la Recepción alemanas como método y La Teoría Intertextual aplicada al cine. Esta debe retomar la taxonomía que ofrece Gérard Genette en el prólogo a *Palimpsestos* para tratar con los signos que componen los discursos que nos ocupan. Vamos a emplear la tradicional clasificación, a partir del concepto de transtextualidad –trascendencia textual–, que distingue entre «intertextualidad», «paratextualidad», «metatextualidad», «architextualidad» e «hipertextualidad», a saber, como «cita», «plagio» o «alusión», pues estamos convencidos de que tal es el modo en el que se genera un cierto discurso cinematográfico, y a ello corresponderá un método que consista en:

la identificación de los rasgos constitutivos de un sistema estético y de significación. No se urdirá un simple inventario formal ni temático, por cuanto no existe decisión expresiva que no se refleje en el plano del contenido –y viceversa– y el tejido de temas y figuras, de espacios y tiempos, de elecciones narratológicas o aspectuales, todas sin excepción contribuyen a construir ese ser mismo del texto (Gérard Genette) hecho de interrelaciones y contrastes, de ecos y reenvíos que es el único objeto de estudio (Santos Zunzunegui, 1994:72).

Sin embargo, como observamos a través de la Historia del Cine –y cuánto más en la Historia de la Literatura–, unas épocas son más intertextualistas que otras, del mismo modo que, en todas las épocas, los mecanismos intertextuales no funcionan de la misma manera. Los grandes retablos del barroco escultórico, tan ricos en relaciones a partir de sus cuadros y detalles, no funcionan del mismo modo que los nuevos retablos neobarrocos –digitales, según Darley– de los que habla Omar Calabrese. En la posmodernidad, las representaciones y principios estéticos que rigen la construcción de objetos artísticos pasan por una sistemática fragmentación. En la actual «galaxia del relato», la comunicación artística reelabora constantemente las mismas historias y mitos a partir de retazos y fragmentos de obras anteriores según aquello que nos llama la atención, nos atrae. Lo que se recupera y se desconoce, en matrimonio indisoluble con lo que es comercial, lo que vende, aquello que constituyó en el pasado la noción de género y supone una cierta –y muy relativa– garantía de éxito por su capacidad comunicativa. No olvidemos que «género» viene del latín «genus», que significa «cauce». No obstante, en contra de la práctica intensiva de la intertextualidad, pesan algunas sospechas. Sánchez Santiago afirma desde los estudios literarios:

más que de escribir bien, se trata de preñar la escritura de referencias difíciles de encontrar o, en caso de que el caletre del escritor no dé para aquello, mostrar una postura diametralmente opuesta: dejar bien a las claras la falsilla, desenterrar versos de segunda mano y mostrarlos tal cual, en expresión indiscutible de un agotamiento creativo que a todos -autores mayores, menores e imperceptibles- nos afecta de plano (Martínez Fernández, 2001: 9).

Sin embargo, bien sabemos que «tout texte se construit comme un mosaïque de citations, tout texte est absorption et transformation d'un autre texte»¹ (Kristeva) y que, de acuerdo con Harold Bloom, «sólo los necios no desean ser influidos». El particular estilo de Pedro Almodóvar ha sido muy estudiado y analizado en los últimos años, siempre desde un punto de vista común: la realidad de sus películas como «collages», mosaicos que reúnen lo antiguo y lo moderno, en las que, al mismo tiempo, emergen a la superficie del discurso elementos tan dispares como su experiencia del cine, la ficción y su personal universo estético-creativo, sin olvidar nunca la vocación encaminada hacia la provocación y la subversión. Numerosos autores, críticos e historiadores del cine han hablado del «barroco almodovariano». Y es que, siguiendo a Omar Calabrese, el espíritu de nuestro tiempo es el del barroco:

Sarduy define *barroco* no sólo como o no tanto un periodo específico de la historia de la cultura, sino una actitud general y una cualidad formal de los objetos que lo expresan. En este sentido puede haber algo barroco en cualquier época de la civilización. *Barroco* llega a ser casi una categoría del espíritu contrapuesta a lo clásico (Calabrese, 1994: 31).

Siguiendo a Daniela Aronica, podemos y debemos pensar e interpretar la obra de Almodóvar desde la intertextualidad y la dialogía ya que, en sus películas, este:

siempre recurre al diálogo: consigo mismo, entre sus personajes, con el público e incluso con la tradición. Por ello la práctica intertextual, lejos de ser un ejercicio de estilo, se configura en su obra como la que Umberto Eco define de *respuesta postmoderna a lo moderno*, la cual, *consiste en reconocer que, puesto que el pasado no puede destruirse [...], lo que hay que hacer es volver a visitarlo, con ironía, con ingenuidad* (Aronica, en AA.VV. 2005: 57).

La hiperdiscursividad es, de otra parte, la condición del cine (Millán, 2009), tal y como demuestra su origen –capacitación narrativa– y el estatuto de la representación cinematográfica –que aúna imagen, música, la palabra...– y, como veremos, la adscripción de discursos sociales al conjunto.

¹ «Todo texto se construye como un mosaico de citas, todo texto es la absorción y transformación de otro texto», en (Martínez Fernández, 2001: 57).

2. DE MUJERES AL BORDE DE UN ATAQUE DE NERVIOS A LA VOZ HUMANA (J. COCTEAU)

Mujeres al borde de un ataque de nervios es una reconocida adaptación literaria del monólogo teatral de Cocteau *La voz humana*, aunque en un ejercicio de adaptación cinematográfica en el que, en el nivel de la superficie, poco permanece del original. No entraremos en cuestiones relativas a las fidelidades e infidelidades entre el cine y la literatura, reconociendo que la libertad absoluta con la que jugó sus cartas el realizador manchego condujeron a una versión bastante libre. Sin embargo, hay una serie de evidencias icónicas – el teléfono al mujer abandonada, el ruido...–, estilísticas –la palabra, al corriente de pensamiento– y estéticas –la estética de los grotesco y las máscaras– que nos conducen necesariamente a tender puentes entre diferentes textos, reconectándolos para reconocer algunas de claves de sentido que no excluyen otras posibles ni el innegable hecho de univocidad del nuevo texto fílmico resultante del complicado entramado, confirmado por el paso inevitable por el filtro estético que es la potente personalidad de Pedro Almodóvar.

A todo esto, Gubern añade que el diálogo de estéticas y géneros que se establece en el imaginario almodovariano no solo atañe a los géneros considerados «nobles», tanto al monólogo teatral como a la alta comedia en el caso de *Mujeres al borde de un ataque de nervios*, sino también a todo lo (post)moderno, pop, innoble e incluso lo cotidiano, que le otorga este matiz kistch tan característico. Este último matiz transformador es otra de las originalidades que ofrece el estilo Almodóvar, y que comprende cómic, fotonovela –de hecho un género cultivado por el propio autor en sus comienzos junto a McNamara– y la publicidad televisiva, presente en *Mujeres* con falsos anuncios con la misma función narrativa que desempeña la docena de anuncios que Federico Fellini rueda para *Ginger e Fred* (1985).

2.1. Hipertextualidad y confluencia de discursos genéricos.

Aunque el proyecto almodovariano mantiene las mismas funciones de fondo incurre en una sustancial transformación de la obra base. Ello nos lleva a preguntarnos por las soluciones estéticas en la resolución de la adaptación. El resultado, por lo tanto, será un producto diferente en un volteo sobre todas las bases. Desde la Teoría de la Intertextualidad, tendremos que hablar de hipertextualidad en el proceso de adaptación. Genette la define de esta manera:

Entiendo por ello toda relación que une un texto B –que llamaré *bipertexto*– a un texto anterior A –al que llamaré *hipotexto*– en el que se injerta de una manera que no es el comentario. [...] Para decirlo de otro modo, tomemos la noción general de texto en segundo grado [...] o texto derivado de otro texto preexistente (Genette, 1962:14).

Siguiendo con Genette, en la transposición de *La voz humana* al imaginario almodovariano podemos hablar de un proceso parecido al de la imitación mimética que este autor explica de esta manera a propósito del *Ulises* de James Joyce:

la imitación es también transformación, pero mediante un proceso más complejo, pues exige la constitución previa de un modelo de competencia genérica –llamémosle épica– extraído de esa performance singular que es *La Odisea* –y, eventualmente de algunas otras– y capaz de engendrar un número indefinido de performances miméticas. Así pues, entre el texto imitado y el texto imitador, este modelo constituye una etapa y una mediación indispensable, que no se encuentra en la transformación simple o directa (Genette, 1962:15).

La marcada personalidad autorial de Pedro Almodóvar es el gran referente, es decir, la «competencia genérica» –en palabras de Genette– que da la vuelta al hipotexto *La voz humana*. Para tomar conciencia de ello, resulta muy interesante poner en relación las diferentes versiones de la obra base, tanto en sus representaciones teatrales como en las transposiciones filmadas –la de Rossellini y Anna Magnani en *L'amore*, 1948, o la de Ingrid Bergman para Broadway, 1966–, pero muy especialmente las adaptaciones a otros lenguajes artísticos, en los que entran en juego otros discursos que le son ajenos al teatro o a la simple adaptación. El otro caso, además de la película que estamos estudiando, es la ópera en un acto de Francis Poulenc *La voix humaine*, compuesta en 1958 con el subtítulo de «tragedia lírica». Poulenc hace el traspaso al lenguaje musical bajo los rasgos genéricos de la ópera y con una refinada adaptación para voz de soprano. La línea melódica es expresiva con respecto a la angustia de la mujer, es transparente en la forma pero exige virtuosismo en la interpretación para lograr la entonación desgarrada. Mediante el uso de las posibilidades estéticas del discurso musical, el acto hipertextual aporta nuevos valores estéticos a pesar de la gran fidelidad del libreto con respecto a la obra original.

En un ejercicio similar, el hipotexto *La voz humana* encontrará en el hipertexto *Mujeres al borde de un ataque de nervios* una versión con sentidos añadidos. Este proceso, con base en el proceso creativo de la escritura del guión, queda explicado por el guionista y realizador en los siguientes términos:

Cuando empecé a escribir el guión pretendía hacer una versión muy libre del monólogo de Cocteau [...]. Cuando terminé de escribirlo lo único que permaneció de él –además del atrezzo: una mujer sola y un teléfono– es lo que él no escribió: la voz del amante. Y sus mentiras (Pedro Almodóvar²).

2.1.1 *El humor y la estética de lo grotesco.*

² En: http://www.clubcultura.com/clubcine/clubcineastas/almodovar/esp/peli_mujeres5.htm

Max Estrella — Mi estética actual es transformar con matemática de espejo cóncavo las normas clásicas.

Don Latino — ¿Y dónde está el espejo?

Max Estrella — En el fondo del vaso.

Valle, 1920:36.

Mujeres al borde de un ataque de nervios supone un juego con los géneros, con las formas y con los discursos artísticos –entendiéndolos en la acepción genérica de discurso, como medio de expresión– para llevar a cabo la adaptación. El drama que se nos presenta en el monólogo de Cocteau queda aligerado en *Mujeres* gracias a la codificación cómica que subyace a todo el relato. Hay una intención de descafeinar el componente trágico del discurso de la mujer abandonada. El propio Pedro Almodóvar reconoce que en el proceso de adaptación, en el que también entran en juego las dialogías (Bajtin, 1989) o hiperdiscursividad, pretendió ofrecer una visión más ligera y positiva del mismo tema de fondo:

El último año había sido rico en catástrofes. El mundo necesitaba una sobredosis de optimismo. Por esa razón he intentado hacer una película donde todo sea muy bonito y muy grato, aunque no parezca real. Quiero dar la impresión de que la sociedad por fin se ha humanizado. La gente viste bien, vive en bonitas casas, con preciosas vistas. Los servicios públicos son eficaces y las farmacéuticas no te piden recetas. Todo es hermoso, artificial, estilizado. Reina el buen gusto y nadie necesita evadirse porque la vida es cómoda y digna de ser vivida. El único problema es que los chicos siguen abandonando a las chicas, y esto acaba provocando conflictos. Toda historia necesita un elemento de tensión, de lo contrario, no existiría narración (Pedro Almodóvar³).

El aspecto cómico y su capacidad transformadora le interesan mucho a Roman Gubern en toda una corriente estética fundamental en la Historia del Cine Español, pasando así al cine –casos que ponen de manifiesto Berlanga, Bardem, Neville, Fernán Gómez, Ferreri, Rafael Azcona...– la tradición socarrona del entorno de La Codorniz o las generaciones del 27 y del 98:

se han movido en la estela de aquella tradición de acuerdo con una tendencia común: la constante puesta al día de la ambientación de sus comedias con intenciones críticas, más o menos disimuladas, de los valores establecidos (Gubern, 2005:67).

Nos urge hablar de la estética de lo grotesco, pues este es uno de los rasgos fundamentales del universo almodovariano, según indica Fauconnier (AA.VV. 2005:195). En especial, nos interesa todo lo que se refiere a la transformación entre mítica, irónica

³ En: http://www.clubcultura.com/clubcine/clubcineastas/almodovar/esp/peli_mujeres5.htm

y degradada –las tres visiones del esperpento que indica Díaz-Plaja– en torno al esperpento. Tal tradición estética encuentra de forma pionera su aplicación escénica en el la propuesta teatral de Valle-Inclán, según indica Vázquez Medel al hablar de su «naturaleza representativa», que se ha previsto sobre «una materia audiovisual inmediatamente perceptible» (1991:379).

Se trata de un tipo de cine que, por sus temas, su espíritu y su estilo, podría estar clasificado como neorrealista. Un neorrealismo que, a diferencia del italiano, se distanciaba del drama, movido por un humor negro extremadamente cáustico, sin perder nada de su contenido social. En el neorrealismo español, había menos complacencia en lo sentimental, y lo grotesco y lo surreal estaban muy presentes, todo ello bañado por una ironía cínica brutal (Almodóvar, *Cahiers du Cinéma* n° 523, p. 50-51).

Pero el imaginario y la simbología de lo grotesco, el culto a lo terrible y a lo monstruoso deben reconectarse con la larga tradición estética que ha heredado. Siguiendo a Díaz-Plaja, se trata de una fórmula eminentemente ligada al arte español, y normalmente se marca al pintor Francisco de Goya «como la figura que está al frente de esta tradición fundamentalmente europea» (Díaz-Plaja, 1965:8) sobre todo a raíz de sus pinturas negras y de las series de grabados. Sin embargo, el mismo autor reconoce e identifica una amplia red que toca a multitud de artistas de distintas artes: «de Callot a Blake, de Durero a Daumier, Goya, Rubén Darío, Valle-Inclán, Díaz Mirón», o la secuencia Baudelaire-Gautier. Buscando una definición sintética de tan larga corriente, Fauconnier identifica, por su parte, los rasgos eminentemente carnalescos de esta estética en los frescos de la *Domus Aurea* de Nerón, caracterizado.

En la artificiales, artificiosas, *kitsch*, exageradas y coloridas escenografías de la película no se trata ya de dar un efecto de irrealidad para suspender el descreimiento, sino llevarlo hasta su extremo, forzarlo al máximo para crear una atmósfera increíble y colorista marcada por el exceso, que no teatral. Si las acciones y los diálogos son increíbles y exaltados, también lo son los espacios, los decorados y los vestuarios de los personajes que los emiten. Saltando por encima de las imposiciones del realismo estético, Almodóvar opta por otro realismo que trata de plasmar la psicología de una persona que ha sido abandonada por su pareja. Esta forma de realismo de lo excesivo, con precedentes en el realismo cinematográfico de Federico Fellini –sus extraordinarias cabalgatas de payasos, enanos, bailarinas hipermaquilladas, mama-chichos, vedettes cincuentonas... una «dilatación de la visión» en palabras de Colón⁴– también es la del esperpento, la galería de los espejos cóncavos del Callejón del Gato del que habló Valle-Inclán en *Luces de Bohemia*.

⁴ COLÓN, C. (1989): *Fellini o lo fingido verdadero*. Sevilla, Alfar, 1989.

2.1.2 *El planteamiento realista: hipótesis bergsoniana.*

La opción estética de lo grotesco nos conduce necesariamente a preguntarnos por el problema del realismo, ya no como conquista de una representación lo más similar que sea posible a la realidad —y por tanto con una puesta en escena invisible— sino como desenmascaramiento. Díaz-Plaja, citando a Díaz Mirón, explica la nueva concepción para la representación estetizada de la realidad que hace el esperpento con este poema:

¿Qué cristal filtra y altera?
Pues mi humor peculiar, mi manera
para mí, por virtud de objetivo
todo existe según lo percibido
(Díaz-Plaja, 1965:9)

De forma análoga, en la reinención almodovariana, la imaginación del creador cinematográfico y la lente, con su función de selección en la construcción del encuadre, operan de una manera que nos remite al concepto autorial baziniano —«siempre la misma mirada y el mismo juicio moral arrojado sobre la acción y los personajes»⁵— en cuanto a la constitución, en primer lugar, de un estilo personal, único y reconocible; y en segundo lugar de una reelaboración de la realidad de acuerdo con la hipótesis bergsoniana. Para el filósofo Bergson, ya sea pintura, escultura, poesía o música, al arte no tiene otro objeto más que el de aportar símbolos prácticamente útiles, las generalidades admitidas social y convencionalmente, todo lo que nos enmascara la realidad, para situarnos de cara con la realidad misma, proceso en el que la única posibilidad de objetividad y de sinceridad es la subjetividad absoluta (Colón, 1989: 173).

Entendamos, pues, la subjetividad de la figura del autor. Lázaro Carreter se refiere a dos formas de entender el realismo: «sobre dos coordenadas, el trozo de realidad sobre el cual informa la obra y la poética de la mimesis que impone o adopta frente a otras poéticas, en el curso de la serie literaria. La definición del método referencial empleado por el artista pertenece a esta última» (1976:142).

El trabajo que Almodóvar hace sobre la realidad viene mediado tanto por el concepto de puesta en escena sobre el que trabaja la obra como por el filtro de la personalidad del creador que sostiene la teoría del autor de la cual es deudora la acepción de cine que maneja el director manchego. Sin embargo, por el registro fotoquímico —la ontología de la imagen fotográfica baziniana— inherente a la película de 35mm, permanece el vínculo con la realidad. Esto nos lleva a afirmar con Lázaro Carreter que el problema de la

⁵ BAZIN, A: *La política de los autores*. En: <http://www.scribd.com/doc/6925603/BAZIN-ANDRE-La-politica-de-los-autores>

expresión no es una cuestión de realismo sino de verosimilitud: «tanto más reales cuanto más vitrificables» (1976:141). Almodóvar trabaja sobre estas cuestiones, cuestionando el realismo de decorados y situaciones con el histrionismo de la comedia pero manteniendo otro tipo de realismo basado, a saber, en la verosimilitud en un cierto modo de realismo, ya lo hemos dicho, bergsoniano. O en palabras de Menéndez Pidal mediante:

la labor social, una técnica minuciosa y detallista, la naturalidad de la expresión, la guerra que el buen realista hace al convencionalismo, a la falsa retórica y al arte docente y conservador, y todo esto en nombre y provecho de la verdad humana (Lázaro Carreter, 1976:123).

2.2 Algunas consideraciones sobre el uso del tiempo.

Vamos a entresacar una serie de elementos que condicionan la temporalidad de las acciones y de los personajes en el marco de la narración. Se trata de unos elementos que imprimen un tiempo psicológico de desaceleración, según la clasificación de García Jiménez (1993). Partimos de unas evidencias icónicas que inciden sobre la velocidad y el ritmo interno. Estas evidencias se construyen sobre una pareja de opuestos: los elementos de vestuario y atrezzo que ralentizan las acciones, frente a las carreras aceleradas y frenéticas de los personajes. Pepa recorre a pie Madrid, «busca a Iván a lo largo de los 3.000 metros de película»⁶. Va a trabajar, va a casa de la ex-mujer de Iván, a visitar a Paulina Morales –la abogada feminista– para ayudar a Candela, al aeropuerto con el admirador taxista... Se trata de salidas y entradas de cada uno de los espacios, un tránsito constante que produce una sensación de paso, de inestabilidad, de que nada permanece en su sitio. Pero al mismo tiempo, una sensación de pesadez y de ralentización por los tacones de aguja y las faldas de tubo o la pesada maleta que arrastra Candela hasta una montaña de basura del vertedero público de las afueras de Madrid (Almodóvar, 1987, [00:25:50]). Tal y como afirma el director en su página web, «reconozco que en la imagen de Pepa hay un exceso de tacón y falda de tubo, más que nada porque el personaje se pasa toda la película corriendo como una posea de un lado para otro, intentando batir récords de velocidad, y vestida así resulta un poco difícil»⁷. En ello hay, además, un componente carnavalesco de disfraz, de encubrimiento de la angustia.

En el plano del discurso los tiempos que tanto Pepa como Lucía emplean en vestirse y maquillarse no se eliden. Ni los paseos, las subidas y bajadas de escaleras y los tránsitos a pie o en taxi de los personajes. Bien al contrario, se representan sistemáticamente con

⁶ En: http://www.clubcultura.com/clubcine/clubcineastas/almodovar/esp/peli_mujeres5.htm

⁷ Idem.

un especial hincapié en la complejidad de medias, chaquetas y pendientes del atuendo femenino con el fin de acentuar el retraso. El tiempo psicológico también tiende a alargarse con las dilatadas esperas de los personajes: el plano detalle de los tacones a ras de suelo caminando de un lado a otro de la habitación (Almodóvar, 1987, [00:23:24]), Pepa ante la casa de Lucía (Almodóvar, 1987, [00:27:36]), tiempo que el enunciador filmico emplea en hacer un recorrido por el retablo de ventanas abiertas del edificio a través de las que se ven trozos de vida con las miserias —el joven llorando— y alegrías —la chica haciendo aerobio en ropa interior— de los habitantes de la vecindad —recordemos una vez más la tendencia barroca al retablo y al fragmento... ¿una reminiscencia tanto al *Retablo de las maravillas* de Cervantes como a *La ventana indiscreta* de Alfred Hitchcock?, o Candela esperando a que llegue la policía en el apartamento de Pepa. En esos momentos, precisamente, sobrevienen acontecimientos inesperados: cae la maleta sobre la cabina (Almodóvar, 1987: [00:28:45]) y se descubre la fotografía de Carlos con Iván, o todos los personajes coinciden en el ático de la protagonista, donde estalla la gran crisis cómico-melodramática.

El monólogo original de Cocteau está construido también sobre los silencios. Por los silencios en la voz de la actriz comprendemos que es el amante el que está hablando aunque no lo escuchamos. Del mismo modo, las palabras de la actriz están entrecortadas y cambian constantemente de dirección. Igualmente importante son los ruidos, especialmente el ruido en el canal. En la obra teatral, la comunicación telefónica se corta varias veces, y sobre el espacio sonoro gravitan operadoras de la compañía telefónica y señoras cotillas que se entrometen en la conversación creando de forma aislada en el monólogo —que es dramático— un cierto efecto cómico. Cuando ese ruido y ese silencio originales se trae a *Mujeres*, se invierten algunos términos formales, pero no así los estructurales, ya que la comunicación entre los amantes sigue siendo imposible.

El ruido en el canal de comunicación también influye en la temporalidad. Todas las distracciones del mundo se reúnen en el momento más inoportuno para hacer aún más difícil la resolución de los problemas de Pepa. Tendremos que hablar, en *Mujeres al borde de un ataque de nervios*, de un doble ruido: en la comunicación verbal —el teléfono roto, las conversaciones interrumpidas— y en las acciones narrativas, es decir, el cúmulo de inconvenientes y problemas que se van sumando al rompecabezas que Pepa debe rehacer si quiere saber por qué Iván la ha abandonado.

Los relojes reunidos en multitud y el paso lento e interminable del tiempo parecen ser otra constante en muchas de los montajes de la obra de Cocteau. En la versión de Broadway, mientras que Ingrid Bergman espera la llamada del amante sólo se escucha el ronroneo del segundero de un gran reloj de pared. Anna Magnani, junto a la cama en la que está tendida en *L'amore* de Roberto Rossellini, también tiene un pequeño reloj despertador. Del mismo modo, *Mujeres al borde de un ataque de nervios* se inicia con las

palabras introductorias de Pepa-Carmen Maura, la nota de Iván y dos despertadores antiguos que suenan marcando las ocho en punto. Tras la escena en la que Iván dobla *Johnny Guitar*, sigue un montaje paralelo con una cuenta atrás mientras en casa de Pepa, una docena de despertadores de todas las formas y colores, marcando las once, se disponen a sonar cuando llega a cero. Entonces Iván marca en número de Pepa y habla a través del contestador. En definitiva, desde el comienzo parece como si se hubiese establecido una conspiración para que Pepa siempre llegue tarde a cada uno de los movimientos de Iván y por lo tanto le sea imposible pedirle explicaciones. En la obra almodovariana, también se presenta un escondido *fatum*, el destino trágico que arrebató la vida a uno de los amantes. El tiempo se elevan como la primera barrera que impide la comunicación y la comunión de pareceres y sentimientos. Tal es el caso del abismo generacional entre Becky del Páramo y Rebeca –madre e hija– en *Tacones lejanos*, entre las parejas que forman los protagonistas de *Hable con ella*, en la que el recuerdo choca frontalmente con la impotencia por no poder hablar con un paciente en estado de coma. La temporalidad unida al drama y a la tragedia reaparece de nuevo en *Volver*. Cuando el tiempo se revierte con la resurrección de la madre muerta y la barrera temporal queda superada, el asedio al pasado se revela como el remedio y la expiación para Raimunda.

La aceleración de unos personajes y de unas acciones se superponen a la desaceleración de otras. Se trata, por tanto, de un juego de temporalidades superpuestas que se afectan las unas a las otras. Mientras más despacio parece ir Pepa en la recomposición de los hechos y de las mentiras de Iván, más aprisa parece ir el mundo y más claustrofóbico resulta el ambiente en el ático de la protagonista. Se trata de una concepción kafkiana del tiempo en la que el protagonista, espoleado por la urgencia, siempre acarrea consigo una sensación de retraso, ineficacia y pesadumbre. Este crescendo se irá inflando con los giros y vueltas de tuerca propias de la comedia. El enredo cada vez mayor en el que cada giro es más escandaloso que el anterior producen ese ataque de nervios. A pesar de que Pepa siempre camina varios pasos por detrás de la persona a la que persigue y surgen todos los inconvenientes posibles, al final de la película asistimos a una persecución en tono cómico, con la moto robada, las pistolas, el taxista y las mujeres chillando. Esa tensión creciente estalla con la escena del aeropuerto de barajas, que termina en un clásico last minute rescue al más puro estilo de Buster Keaton pero en versión doméstica, con Julieta Serrano poniéndose las gafas para disparar y Carmen Maura atacando con lo primero que encuentra a mano.

2.3 Algunas ideas sobre la psicologización del espacio.

A propósito del estudio del tiempo, hemos hablado de la incidencia de los silencios

y los ruidos en la creación de un tiempo psicológico de desaceleración. Con Bajtin sabemos bien que espacio y tiempo siempre se condicionan recíprocamente, y no podemos sino recurrir a la valiosa noción de cronotopo para analizar las atmósferas. El espacio, por lo tanto, será un espacio caracterizado por dos rasgos fundamentales: lo inorgánico –con una especial relevancia del espacio en *off*– y lo artificial con especial tendencia a lo esperpéntico.

Si la dimensión temporal viene marcada por la interrupción a causa del ruido y el silencio y por tanto tiende a fragmentar las acciones, el espacio será inorgánico. En el monólogo teatral, Cocteau tan sólo nos muestra un espacio: el espacio de la mujer. Ella sólo se comunica con el exterior a través del teléfono. Por lo tanto, el lector-espectador, tan sólo podrá conocer esos espacios a través de las verbalizaciones que la protagonista hace de lo que su interlocutor le cuenta. El único medio para reconectar esos dos espacios es el teléfono a través de su fino cable. El teléfono y el lenguaje. Este lenguaje emplea tantos indicios de verdad como de engaño, lo cual da una mayor sensación de inestabilidad en la construcción especial de la obra. En la versión filmada de Ingrid Bergman, la propia cámara se ocupa de desmentirnos las afirmaciones de la mujer. De forma más evidente, así sucede con el episodio de los guantes. Una didascalia en el texto escrito nos informa del movimiento de la mujer:

Ella coge de encima de la mesa, detrás de la lámpara, unos guantes de manopla, forrados, que abraza apasionadamente. Habla con los guantes contra su mejilla (Cocteau, 1948:20).

A continuación, en el diálogo:

Oye... oye... no... he buscado por todas partes. No los encuentro... escucha... los volveré a buscar, pero estoy segura... Si por casualidad los encuentro mañana haré que los metan en tu maleta (Cocteau, 1948:21).

La visión asociada a la palabra es la gran herramienta del engaño. La mujer de Cocteau se acoge a la falacia del empirismo inglés para engañarse a sí misma acerca del lugar en el que está el amante con una nueva pareja:

¿En Marsella? Escucha, querido, ya sé que estáis en Marsella pasado mañana por la noche... quisiera... en fin, me gustaría... me gustaría que no fueras al hotel al que íbamos habitualmente. ¿No estás enfadado? ...porque las cosas que yo no imagino no existen, o más bien existen en una especie de lugar muy vago y que duele menos... ¿comprendes? (Cocteau, 1948:32).

Almodóvar explota al máximo las propiedades de la espacialidad a través del cable telefónico. La voz de los personajes a través del aparato es la que nos lleva a un lugar y

a otro. Así sucede cuando Pepa llama a casa de Lucía (Almodóvar, [00:12:03]). Tras colgar, el relato sigue a Lucía y se nos presenta a los personajes: a la propia interlocutora de Pepa (Julieta Serrano), presa de la locura y ex-mujer de Iván; a sus padres (Yayo Calvo y Mary González), y a su hijo Carlos (Antonio Banderas). La espacialidad de esta película se conforma a través de los cruces físicos o telefónicos entre los personajes, especialmente en el momento de la reunión en el ático de Pepa.

En cuanto al espacio en el que se sitúa el amante, se produce el mismo juego de verdades y mentiras originado a partir de la no-visión que impone el medio telefónico. Conocemos a través de las evidencias que se van sumando a lo largo del relato. En un primer momento, el amante afirma que tiene puesto un disco a un volumen muy alto. Después, a partir de la llamada de la mujer al domicilio del ex-amante, se descubre por la conversación con el asistente que este ha salido a cenar a un club, lo cual nos hace sospechar que se encuentra con otra mujer. En la transposición al cine, los espacios por los que se mueve Iván siguen siendo un espacio en *off*. No ya un uso hábil de contracampo, como el que estudia Noël Burch en su *Praxis del cine*, sino un uso que se extiende a los espacios no mostrados, ni siquiera sugeridos que apuntan hacia una puesta en escena, una representación icónica –por medio del silencio– de la ausencia. Tan sólo hay dos formas de comunión entre los personajes: la voz mediada por el teléfono y el cine.

Otro aspecto interesante de la psicologización de la espacialidad en la obra de Cocteau es la iluminación de dicho espacio. Se trata de un elemento simbólico porque no marca ningún efecto de iluminación sobre la escena, sino que, de nuevo a través del lenguaje verbal, elabora una lúcida metáfora con respecto a la psicología del personaje: «lo más duro es colgar el teléfono, volver a la oscuridad» (Cocteau, 1948:25). De nuevo en relación con el tiempo, debemos volvernos sobre la creación de atmósferas de Franz Kafka a través del uso del cronotopo. Martin Walser apunta en paralelo al retardo –o en suma al efecto trágico– la no-visión, como en *El Proceso*: «sólo la oscuridad vuela a su encuentro desde todas partes». Extrapolado a Cocteau y a Almodóvar, esa oscuridad metafórica se lleva a la psicología del personaje. Pepa se reencuentra con Iván entre las luminiscencias de la pantalla de cine cuando está doblando *Johnny Guitar* (Almodóvar, 1987, [00:10:03]). No es Iván, ni su sombra, pero sí su voz la que suena. Están en espacios separados por el tiempo transcurrido, y el espacio actual de Iván está en lo desconocido, entre una «bruma neblinosa de tinieblas planas» (Walser), como el amante del monólogo. Almodóvar incluso ha declarado al respecto: «eso es la ausencia, un espejo negro y cristalino que sólo refleja la angustia del que mira»⁸. Mientras tanto, Pepa ve a tientas en la luz oscilante que emite el proyector de la película. Además, nada más terminar el diálogo, Pepa se desmaya. Se le caen las gafas, y en un primer plano a

⁸ En: http://www.clubcultura.com/clubcine/clubcineastas/almodovar/esp/peli_mujeres5.htm

ras de suelo vemos la imagen doble deformada de la mujer tendida en el suelo mientras el técnico acude a socorrerla a través de los cristales, en una interesante deformación multiplicada de la visión (Almodóvar, 1987, [00:10:24]).

Por otro lado, y como señala Gubern, hay una novedad que aporta Almodóvar es el emplazamiento de las acciones en el medio urbano. El realizador suele contraponer lo urbano con lo campestre. Toda la acción se sitúa en la ciudad, en Madrid, en medio de la euforia de los años 80 por la nueva vida urbana y cosmopolita, de la movida y del ambiente que se desarrolla a raíz de La Transición:

Quiero dar la impresión de que la sociedad por fin se ha humanizado. La gente viste bien, vive en bonitas casas, con preciosas vistas. Los servicios públicos son eficaces y las farmacéuticas ya no piden recetas. Todo es hermoso, artificial y estilizado. Reina el buen gusto y nadie necesita evadirse porque la vida es cómoda y digna de ser vivida (Almodóvar⁹).

Para Holguín, en el cine de Almodóvar hay una causa histórica: «el cambio político ha sido la causa de que su cine sea ese cine y no otro» (Holguín, 1994:32). Este autor nos sitúa en el Madrid de la libertad y de la movida. Desde el punto de vista de la hiperdiscursividad, en la obra almodovariana, el discurso de la movida madrileña y de la recién estrenada libertad de La Transición se cuele por todos los huecos de los textos fílmicos. Tanto en las primeras películas como en las más recientes, sobre todo a través de la estética, se da una recurrente vuelta a este universo simbólico, ideológico y provocador.

2.4 Consideraciones acerca del monólogo

Al escribir el guión, no sólo he dado voz al ausente.
Lo he convertido en un profesional de la voz.
(Pedro Almodóvar)

Mujeres al borde de un ataque de nervios sobresale por la agilidad y chispa de los diálogos, que funcionan como elementos eminentemente cómicos, recursos clave también en la comedia de enredo y en el melodrama, según indica Daniela Aronica (AA.VV. 2005). A lo largo de toda la filmografía del manchego tanto las grandes crisis melodramáticas como los momentos de expiación tienen lugar en el encuentro cara a cara. Y también al contrario, las ausencias y la exploración de los temas que giran en torno a la soledad tienen lugar en el opuesto: el desencuentro y la incomunicación, como es el caso de *Hable con ella*, el conflicto de Raimunda en *Volver*, o la expiación de Judit en *Los abrazos*

⁹ Idem.

rotos la noche del cincuenta cumpleaños de Mateo. Si algo respeta Almodóvar en la adaptación es la corriente de pensamiento del personaje femenino, un personaje que ante todo trata de justificarse exculpando a su ex-amante a pesar de la desesperación y del intento de suicidio. En ese proceso entra en juego la tradición de personajes femeninos abandonados y desencantados que ponen sobre la palestra su pensamiento y sus sentimientos en una gran crisis de ansiedad, desde Molly Bloom en el *Ulises* de Joyce hasta la Judit de *Los abrazos rotos*, y para ello la corriente de pensamiento es un método privilegiado.

Tacca (1973) establece dos vertientes del monólogo interior como tradición representativa histórica. En primer lugar, lo define como «un descenso a la conciencia humana». Esta introspección, no obstante, no pretende ser ni un análisis ni un ordenamiento racional. Bien al contrario, la corriente de pensamiento reproduce fielmente su devenir en lo que tiene de espontáneo, irracional y caótico, conservando todos sus elementos a un mismo nivel. En segundo lugar considera que la verdadera realidad de la corriente de pensamiento nos viene dada en el plano de la expresión mediante la introducción de un discurso que rompe definitivamente con lo racional, lineal, proyectivo y lógico de un soliloquio o de un monólogo tradicional. Tanto en *La voz humana* como en *Mujeres al borde de un ataque de nervios* tenemos la sensación de que las líneas de diálogo no avanzan, no tienen un destino claro. Cada uno de los personajes entra y sale constantemente de la conversación, haciendo valer su declaración y sus intereses como los más importantes:

PEPA: ¡No tengo el más mínimo interés por esos (terroristas) chiítas!

POLICÍA: ¿Usted los conoce?

LUCÍA: ¿Por qué no nos dejan tranquilas? Pepa y yo tenemos cosas más importantes de que hablar.

POLICÍA: ¿De hombres, no?

LUCÍA: ¿Hay algo que importe más?

(Almodóvar, 1987: [01:08:10])

En ese mismo instante, cuando en el ático de Pepa se encuentran todos los personajes y comienzan las confesiones que nos acercan a la resolución del rompecabezas, los parlamentos, brotan libremente. Raimond atribuye al monólogo interior libre asociacionismo, espontaneidad, desinhibición, caoticidad, libertad, onirismo, balbuceo. La racionalidad propias de soliloquio o del diálogo se ven interrumpidas por un cierto estado psíquico que da lugar a aluvión de palabras contrarias con la presión del fingimiento para encubrir a Candela:

POLICÍA: Bien. Empecemos por el principio. Y sea clara y concisa, por favor.

PEPA: No sé si podré. Estoy demasiado dolorida como para ser clara, concisa y justa.

(Almodóvar, 1987: [01:05:50]).

Hasta aquí podríamos pensar, en contra de lo que venimos exponiendo, que en la película no se da ningún monólogo interior en la medida en la que ningún personaje hace ninguna declaración libre y en soledad ante la cámara. Sin embargo, en el juego de formas que hace el manchego en la adaptación cinematográfica del monólogo, esta técnica incide sobre la redacción del guión. En su estudio sobre la voz en la novela, Tacca considera un monólogo colectivo, la instauración no de una sola conciencia sino de una pluralidad, de una conciencia colectiva que contribuye a la creación de una visión estereoscópica que vendría a instaurar un régimen narrativo equisicente. John Dos Passos habla de una técnica que emplea noticieros y que denomina del «ojo cinematográfico». Raimond lo define como una estrategia de «psico-cinematografismo», a lo que Sartre añade la noción de punto de vista colectivo: «de point de vue du coeur, de l'opinion publique» (Tacca, 1973:103). Realmente, muchas veces se han destacado las semejanzas entre la visión múltiple y caótica del monólogo interior y la de aquellos procedimientos. Para Tacca, el monólogo interior escrito debe vencer la dialéctica entre la visión y el lenguaje. En el caso del cine, la necesidad de una puesta en escena abre un nuevo horizonte de posibilidades en el compromiso entre la imagen y palabra. «Una suma de tomas, la yuxtaposición de monólogos interiores de varios personajes el de una suma de escrituras automáticas» (Tacca, 1973:107).

2.5 Personajes, caracterización, acciones, espacios.

Los personajes almodovarianos pueden clasificarse de muchas maneras y estudiarse desde muchas perspectivas. De todas ellas, posibilidades abiertas, nos interesa especialmente la asociación entre personaje, caracterización, acciones y espacios para considerar la obra cinematográfica como el entramado conjunto de signos que es.

De un modo general, el imaginario almodovariano tiende a separar a los personajes masculinos de los femeninos, especialmente en *Mujeres al borde de un ataque de nervios*, que es una comedia de chicos que abandonan a chicas. De este conflicto el personaje que se ve realzado por la focalización siempre es el femenino, como centro de la narración frente a los personajes masculinos.

Los personajes femeninos, en *Mujeres*, están asociados a una caracterización excesiva y carnavalesca, es decir, grotesca. Todos los accesorios que emplean los personajes femeninos para arreglarse y salir a la calle coinciden en la transfiguración del personaje en un sujeto esperpéntico, una máscara más que viene a encubrir las ruinas del paisaje interior de cada una de ellas. Recordemos, asimismo, que mientras que unas máscaras esconden, otras identifican. El desfile de pelucas, maquillajes excesivos y estrambóticos vestidos de leopardo o de color rosa de Lucía van a caracterizar a un personaje que, en una hilarante progresión, va acrecentando su locura en cada secuencia. Del mismo

modo, Pepa se viste de tal o cual manera para ocultar el dolor de la separación:

Para un personaje como Pepa, los tacones son la mejor forma de sobrellevar la angustia. Si Pepa descuida su aspecto, su ánimo se vendrá abajo. El ejercicio de la coquetería supone una disciplina y representa su fuerza principal. Significa que los problemas todavía no han podido con ella (Carmen Maura)¹⁰.

De una manera diferente pero similar en el propósito, el personaje de Cocteau se disfraza con la palabra, contando una mentira por teléfono:

Ahora llego de su casa. Ha estado perfecta... muy, muy buena, perfecta... [...] Mi falda rosa... con el abrigo... mi sombrero negro... sí, todavía llevo el sombrero puesto... no, no, no fumo... No he fumado más que tres cigarrillos (Cocteau, 1930:18).

Y un poco más adelante, lo desmiente. Cae la máscara tan digna de estocismo que ella misma había preparado:

Nunca te he mentado... sí, lo sé, lo sé, te creo, estoy convencida... no, no es eso... es porque acabo de mentir... por teléfono, desde hace un cuarto de hora estoy mintiendo. Bien sé que no queda ninguna esperanza, pero mentir no trae buena suerte y luego no me gusta mentirte, no puedo, no quiero mentirte, ni siquiera por tu bien... ¡Oh! Nada grave, querido, no te asustes... sólo te he mentado al describirte mi vestido y al decirte que había cenado en casa de Marthe... no he cenado. Ni llevo mi falda rosa. Llevo un abrigo sobre el camisón (Cocteau, 1930:24).

El baile de máscaras, que entronca con la antigua tradición representativa de las danzas de la muerte medievales, encuentra una importantísima línea de continuidad de nuestro tiempo. Tomemos como base el caso del relato corto *Medusa artificial* de Francisco Ayala, una verdadera tragedia doméstica con constantes conexiones con en imaginario que pone de manifiesto *Mujeres al borde de un ataque de nervios* y el personaje de Chon (Carmen Machi) de *Chicas y maletas* y *La concejala antropófaga*. Se trata de mini-tragedias en un sólo acto, en un pequeño relato –como pretende ser la ópera de Poulenc–. En todas ellas sobresale el espacio doméstico como espacio de la tragedia, en la línea kistch y pop de Almodóvar. Si hay un espacio que se asocie a las mujeres de Almodóvar, a la de Cocteau y a la de Ayala es ese espacio de intimidad, en especial, la cocina o la alcoba. Dichos espacios se pervierten e invierten –como es propio, por un lado, del esperpento y, de otra parte, del gusto neobarroco– el lugar del encuentro erótico de los amantes en lugares de locura y oscuridad, a saber, la habitación vacía y desordenada que ideó Cocteau frente a la cama ardiendo y los cristales rotos de *Mujeres* y *Chicas y maletas-La concejala*

¹⁰ En: http://www.clubcultura.com/clubcine/clubcineastas/almodovar/esp/peli_mujeres5.htm

antropófaga. En estos espacios, como en el relato de Ayala, se fraguan los terribles desenlaces tremebundos a partir de los objetos de lo cotidiano. Almodóvar opera en esta línea, por ejemplo, con el gazpacho, que se convierte en un arma mortífera, tanto para Marisa (Rossi de Palma) como para la interlocutora de Chon (Carmen Machi) en *La Concejala*.

En definitiva, todos estos relatos que venimos mencionando tienen importancia por el tipo de personaje que se desenvuelve en la tragedia doméstica. Se trata del antihéroe, de un personaje vulgar. En el prólogo a la edición en español de laberinto 21 de *La voz humana* se afirma al respecto:

el autor recomienda a la actriz que lo interpretará, sin su control, que no añada ninguna ironía de mujer herida, ninguna acidez. El personaje es una víctima mediocre, totalmente enamorada (Cocteau, 1986: 14).

Roman Gubern ha enunciado la relación de los personajes almodovarianos con la figura del antihéroe de la novela picaresca en una «picaresca femenina» (2005:46). El personaje de Pepa tiene tanto de mujer desesperada como de pícara, y está dispuesta a recorrer Madrid sobre unos tacones de aguja para recuperar o para olvidar a Iván. Sus métodos de investigación pasan por la carrera, el espionaje nocturno, la visita a unos y en medio tiene tiempo para vengarse de la nueva amante de Iván, Paulina Morales, con un sonoro tortazo. Pepa es una superviviente en el nuevo entorno urbano, una mujer liberada, de las nuevas mujeres españolas de la Transición Española dispuestas a la independencia –relativa, pues el plano de lo afectivo es lo que causa el conflicto– con respecto a los hombres.

2.6 Música y metatextualidad

MARCELA: Dígame, señor autor,
¿qué comedia se ha de hacer?

GINÉS: La de tu fingido amor.

MARCELA: Fingido no puede ser,
siendo del mundo el mayor.

(Félix Lope de Vega, *Lo fingido verdadero*).

En *Mujeres al borde de un ataque de nervios* –y, por extensión en toda la filmografía almodovariana, especialmente en *Los abrazos rotos*, por los puentes intertextuales que se tienden entre los filmes del 88 y de 2009– se nos presenta un juego metatextual y metadiscursivo en toda regla. Los intereses del realizador manchego en este ámbito

forman parte también de su estilo, imaginario o architexto autorial del que hemos hablado, tanto por su amor por el cine y el ejercicio de su profesión como por cuestiones estéticas íntimamente ligadas al exceso de lo neobarroco, siempre preocupado por el mundo como imagen y representación y con ciertos tintes órficos y trágicos, como nos descubren *Los abrazos rotos*.

Vamos a aproximarnos a esta cuestión a partir de la música elegida para la película, signos muy importantes en las películas de Almodóvar que vienen a reforzar su particular concepción estética. Los dos temas principales son *Puro teatro* (La Lupe) y *Soy infeliz* (Lola Beltrán). Ambos boleros se insertan en el discurso fílmico conforme a los principios de coherencia textual de los mensajes centrales de la obra. *Soy infeliz* suena tanto al comienzo, durante los créditos, tras los cuales se nos descubre a Pepa durmiendo sola; como en el momento en el que la protagonista regresa a casa y encuentra un disco de vinilo reproduciendo este mismo tema. El tema musical, normalmente ajeno a las acciones de los filmes en las formas de subrayado musical actuales, interviene en las acciones y emociones de los personajes, algo muy propio del cine clásico –*Gilda*, por ejemplo, en donde la crisis melodramática se sitúa justamente después de que Rita Hayworth cante y baile el célebre número musical–. Afectada la psicología de Pepa, esta, arroja el disco por la ventana originando una cadena de situaciones azarosas y cómicas. El mensaje de la letra refuerza la trama melodramática y ambienta el paisaje interior de la mujer traicionada.

Puro teatro, concuerda con el aspecto recargado, o mejor dicho, excesivo y esperpéntico de la obra. *Mujeres al borde de un ataque de nervios* es «una comedia realista al estilo americano, o sea, muy falseada» (Boquerini, 1989:98). Almodóvar no hace una apuesta por el realismo de estudio, sino que explota sus propiedades teatrales de puesta en escena, concepciones espaciales, luz, cromatismo y atrezzo hasta un punto esperpéntico. La concordancia es doble: en toda ruptura amorosa, todo un mundo cae, se viene abajo, como un decorado. Después de admitir que el amor se ha acabado, o que no puede continuar, la representación de que dos personas son pareja cesa y en un estado de angustia, da la impresión de que todo ha sido una gran mentira.

La forma en la que Almodóvar teje signos de distinto tipo –icónicos y musicales primordialmente– en el único texto fílmico se disponen en una dirección única de sentido, nos recuerda una vez más cómo este nos viene dado como una unidad cerrada en sí misma. La temática del simulacro y del fingimiento es una clave de sentido fundamental, tanto en la construcción de la obra como en cuanto a claves de interpretación para la lectura. Es, en definitiva, el concepto central de la Teoría del Pensamiento Trágico, que, de acuerdo con Lanceros, inspira este tipo de obras. En nuestro tiempo de lo neobarroco, de la posmodernidad, la función del mundo como imagen y representación se hace más ácida y trágica, como pone de manifiesto la vertiente

fatalista pero órfica de *Los abrazos rotos*, y, en definitiva, una constante en la estética y en las tradiciones representativas. El desenlace de *Mujeres al borde de un ataque de nervios* es muy ilustrativo. Mientras suena *Puro teatro*, Pepa habla consigo misma mientras se quita los tacones con cuidado para no cortarse. En ese momento, se despierta Marisa, y ambas se ponen a conversar. En ese momento, un movimiento ascendente de grúa levanta el plano, y vemos todo el decorado de las azoteas madrileñas en plena noche, un decorado absoluta y pretendidamente artificial y artificioso. Sucede algo similar a lo que Federico Fellini hace en *E la nave va*, revelando el propio decorado y desmontando la ilusión del documental y del narrador. *Lo tuyo es puro teatro*, sentencia La Lupe.

Esta idea recorre la filmografía almodovariana. El verdadero *laberinto de pasiones* de los personajes tópicos de las historias de nuestro director y guionista está emparentado con la noción de simulacro, y se extiende desde *Mujeres al borde de un ataque de nervios* hasta *Hable con ella*, *La mala educación*, el pretendido playback de Penélope Cruz en *Volver*, o los mismos *Abrazos rotos*, en la que se invierten las esferas y el espacio de la realidad y la sinceridad es el de la representación y viceversa. Especialmente destacaremos *Tacones Lejanos*, en donde Becky del Páramo (Marisa Paredes) reconoce en el teatro que el escenario es el único espacio en el que no ha tenido que actuar a lo largo de su vida.

En estos casos, lo grotesco se cambia por lo sobrio, por el desgarrón trágico de lo que se sabe que no es más que una representación. No permitimos indicar aquí toda una reflexión de Pedro Almodóvar acerca de su propio cine, de su experiencia vital en la profesión, de su personal e intransferible punto de vista que le convierten en un autor. Su concepción bergsoniana del artificio, muy distante de ser un mero constructo, supone en sí misma una forma privilegiada de realismo por la confluencia, por el diálogo de discursos de todo tipo y por el discurso, que, en un grado ulterior, se reconoce discurso construido, pues tal es la esencia de la profesión del cineasta, tema que tanto preocupa a Almodóvar especialmente en *Los abrazos rotos*. Del mismo modo, Vladimir Nabokov entiende que esa es la quintaesencia de la apasionante profesión que es la de contador de historias, tal y como expone en su fábula sobre el origen de la literatura:

La literatura no nació el día en que un chico llegó corriendo del valle neanderthal gritando «el lobo, el lobo», con un enorme lobo gris pisándole los talones; la literatura nació el día en que un chico llegó gritando «el lobo, el lobo», sin que le persiguiera ningún lobo [...]. Entre el lobo de la espesura y el lobo de la historia increíble hay un centelleante término medio. Ese término medio, ese prisma, es el arte de la literatura. La literatura es invención. La ficción es ficción. Calificar un relato de historia verídica es un insulto al arte y a la verdad. Todo gran escritor es un gran embaucador. (Nabokov, 1980:28-29).

3. CONCLUSIONES

Mujeres al borde de un ataque de nervios nos descubre un inagotable banco de imágenes desde el cual arrancan, bien para prolongarse, bien para transformarse, ideas y conceptos estéticos, que reconocemos hasta el último filme que ha Almodóvar presentado hasta la fecha, *Los abrazos rotos*: una reflexión acerca del cine y gran compendio de los elementos que conforman el imaginario, el estilo o el architexto almodovariano.

Hemos tratado de explicar cómo este tipo de prácticas son extensivas en la postmodernidad, en la época del gusto neobarroco, marcado por el reciclaje de material de acarreo bajo un nuevo prisma. Y por ello, por el estilo de un autor, por lo que Bazin definió en su *Política de los autores*, como una particular visión del mundo, es por lo que podemos afirmar la originalidad en este tipo de prácticas. Cuánto más en el cine, medio de comunicación de mensajes estéticos que es, per se, intertextual e hiperdiscursivo, en la medida en la que ha encontrado su modo de representación a partir de la reunión de elementos de otras artes y discursos. No defenderemos por ello al cine como obra de arte total, pues bien sabemos que el cine ha creado para sí un lenguaje propio, pero consideramos que si hay algo que caracterice la creatividad cinematográfica es la intertextualidad, la hiperdiscursividad.

En primer lugar, puesto que es un medio nacido en la modernidad y sustancialmente transformado en la postmodernidad, es un medio plenamente moderno y postmoderno en la medida en que lo propio de él para contar historias es basarse sistemáticamente en la referencia transformada. En segundo lugar, puesto que cuenta con la capacidad, y lo hace sistemáticamente desde del período histórico de la «vanguardia emancipadora» (Robert Stam), de reflexionar sobre él mismo, poniendo en duda el propio dispositivo que pone en pie la narración y elaborando discursos que se reconocen como tales. Puesto que, por la personalidad de ciertas figuras que podrían ser considerados como autores en la medida en que representan una forma de ver la realidad, cuenta con un gran potencial de reelaboración bajo una nueva estética o punto de vista propia del creativo. En este punto, por supuesto, entra en juego la concepción de cine que el creador y el público mantengan, a sabiendas de que no hay una única manera de entender el fenómeno cinematográfico. Aunque desde los planteamientos intertextuales siempre ha resonado la tesis apocalíptica que afirma que se han agotado las formular y que todas las historias son variaciones de otras ya contadas, nosotros preferimos pensar, tras nuestra investigación, que gracias al árbol ilimitado de la hiperdiscursividad se abren nuevas posibilidades creativas que están por descubrir y explorar a la luz de nuevas estéticas, búsquedas personales de los autores y creadores audiovisuales, hacia vinos nuevos y odres nuevos, reinventando y revisando la tradición para hacerla creativa.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AGUIAR E SILVA, Víctor Manuel (1972): *Teoría de la literatura*. Madrid, Editorial Gredos, 1972.
- ALMODÓVAR, Pedro (1998): «El extraño viaje de Fernando Fernán Gómez.» En: *Cahiers du Cinéma*, nº523, abril 1998, p. 50-51.
- AYALA, Francisco (1931): «Medusa artificial». En: AYALA, Francisco (1988): *Cazador en el alba*. Madrid, Alianza, 1988.
- AA.VV. (2005): *Almodóvar: el cine como pasión*. Actas del Congreso Internacional Pedro Almodóvar, Cuenca, 26 a 29 de noviembre de 2003. Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, Cuenca, 2005.
- BAJTIM, Mijail (1989): *Teoría y estética de la novela: trabajos de investigación*. Madrid, Taurus, 1989.
- BAZIN, André (1945): «Ontología de la imagen fotográfica», en: BAZIN, A. (1945): *Problèmes de la peinture* o en: BAZIN, A. (1958-61): *¿Qué es el cine?* Rialp. Madrid, 1991.
- *La política de los autores* [12.4.2010]. En: <http://www.scribd.com/doc/6925603/BAZIN-ANDRE-La-politica-de-los-autores>
- BOQUERINI (Blanco, Fernando), (1989): *Pedro Almodóvar*. Madrid, Ediciones JC, 1989.
- CALABRESE, Omar (1987): *La era neobarroca*. Cátedra Signo e Imagen, Madrid, 1994.
- CAUGUIE, James (1981): *Theories of authorship*. Londres, Routledge&Kegan Paul, British Film Institute.
- COCTEAU, Jean (1930): *La voz humana*. En: COCTEAU, J: *La voz humana/La gran separación*. Barcelona, el laberinto21, 1986.
- COLÓN, Carlos (1989): *Fellini o lo fingido verdadero*. Sevilla, Alfar, 1989.
- DÍAZ-PLAJA, Guillermo (1965): *Las estéticas de Valle-Inclán. Simbología y síntesis*. En Centro Virtual Cervantes [12.4.2010]: http://cvc.cervantes.es/obref/aih/pdf/02/aih_02_1_022.pdf
- GARCÍA JIMÉNEZ, Jesús (1993): *Narrativa audiovisual*. Madrid, Cátedra, 1993.
- GARCÍA DE LÓN ÁLVAREZ, María Antonia; MALDONADO, Teresa (1989): *Pedro Almodóvar: la otra España cañí (sociología y crítica cinematográficas)*. Ciudad Real, Diputación de Ciudad Real (Área de cultura), Colección biblioteca de autores y temas manchegos ensayo 52, 1989.
- GENETTE, Gérard (1982): *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Traducción de Celia Fernández Prieto, Madrid, Taurus, 1989.
- HOLGUÍN, Antonio (1994): *Pedro Almodóvar*. Madrid, Cátedra, 1994.
- IBSEN, Henrik (1879): *Casa de muñecas*. En: IBSEN, H: *Casa de muñecas/El pato salvaje/Un enemigo del pueblo*. Madrid, Aguilar, 1989.
- IBSEN, Henrik (1891): *Hedda Gabler*. Madrid, Alianza, 1988.

- LANCEROS, Patxi (1993): *La herida trágica*. Madrid, Anthropos-Editorial del Hombre, 1997.
- LÁZARO CARRETER, Fernando (1976), «El realismo como concepto crítico-literario». En *Estudios de poética (la obra en sí)*. Madrid, Taurus, 1986.):
- LOTMAN, Iuri (1978): *Estructura del texto artístico*. Madrid, Istmo Fundamentos 58, 1988.
- MARTÍNEZ FERNÁNDEZ, José Enrique (2001): *La intertextualidad literaria*. Cátedra, Madrid, 2001.
- MILLÁN BARROSO, Pedro (2009): *Cine, flamenco y género audiovisual: enunciación de lo trágico en las películas de Carlos Saura*. Sevilla, Alfar, 2009.
- NABOKOV, Vladimir (1980): *Curso de literatura europea*. Barcelona, Ediciones B, 1997.
- RODRÍGUEZ, Jesús (2004): *Almodóvar y el melodrama de Hollywood: historia de una pasión*. Valladolid, Ed. Maxtor Colección Directores y productores de cine, 2004.
- SANCHO RODRÍGUEZ, Luis (2008): *Una tinta de luz. La poesía cinematográfica de Jean Cocteau*. Bilbao, Servicio editorial de la Universidad del País Vasco, 2008.
- TACCA, Oscar (1973): *Los voces de la novela*. Madrid, Editorial Gredos, 1978.
- VALLE-INCLÁN, Ramón María del (1920): *Luces de bohemia: esperpento*. Madrid, Espasa-Calpe, 1995.
- WALSER, Martín (1969): *Descripción de una forma. Ensayo sobre Franz Kafka*. México D.F. Ediciones Coyoacán, 2006.
- VÁZQUEZ MEDEL, Manuel Ángel (1991): «Variantes textuales y funcionalidad escénica en *Luces de Bohemia*». En: AA.VV. (1991): *Anuario del Departamento de Filología Española y sus didácticas*. Córdoba, Universidad de Córdoba Departamento de Filología Española y sus didácticas, 1991.
- ZUNZUNEGUI, Santos (1994): *Paisajes de la forma. Ejercicios de análisis de la imagen*. Madrid, Cátedra, 1994.

REFERENCIAS FILMOGRÁFICAS

- ALMODÓVAR, Pedro (1984): *¿Qué he hecho para merecer esto?* Madrid, El País, 2004.
- ALMODÓVAR, Pedro (1986): *La ley del deseo*. Madrid, El País, 2004.
- ALMODÓVAR, Pedro (1988): *Mujeres al borde de un ataque de nervios*. Madrid, El País, 2004.
- ALMODÓVAR, Pedro (1991): *Tacones lejanos*. Madrid, Columbia Tristar Home Video, 2000.
- ALMODÓVAR, Pedro (1999): *Todo sobre mi madre*. Madrid, Filmax Home Video, 1999.
- ALMODÓVAR, Pedro (2002): *Hable con ella*. Madrid, Warner Home Video, 2002.
- ALMODÓVAR, Pedro (2006): *Volver*. Barcelona, Cameo Media, 2006.
- ALMODÓVAR, Pedro (2009): *Los abrazos rotos*. Cameo-El Deseo vídeo, España, 2009.

- FELLINI, Federico (1963): *Fellini Otto e Mezzo*. Cameo Media, España, 2008.
- FELLINI, Federico (1983): *E la nave va/Prova d'orchestra*. Barcelona, Manga Films, 2003.
- FELLINI, Federico (1985): *Ginger e Fred*. Madrid, Suevia Films, 2005.
- KOTCHEFF, Joseph (1966): *La voz humana*. En: AA.VV. (1966): *The human voice/The journey of the fifth horse*. Valladolid, Divisa Home Video, 2006.
- RAY, Nicholas (1954): *Johnny Guitar*. Madrid, Paramount Pictures, 2007.
- ROSSELLINI, Roberto (1948): *La voce umana*. En ROSELLINI, R. (1948): *L'amore*. Madrid, Círculo Digital, 2002.
- ROSSELLINI, Roberto (1953): *Viaggio in Italia. (Te querré siempre)* Madrid, Suevia Films, 2005.

RECURSOS SONOROS

- AA.VV. (2007): *BSO Pedro Almodóvar*. Madrid, EMI, 2007.
- POULENC, Francis (1958): *La voix humaine*. En: POULENC, G: *La voix humaine/Fedora*. Óperas por la soprano Magda Olivero. Music&Arts Program,1991.

REFERENCIAS DE INTERNET

- Disponible en internet (7.02.2010): http://www.clubcultura.com/clubcine/clubcineastas/almodovar/esp/peli_mujeres5.htm