

El cine de Almodóvar

José Font Gavira
IES Alventus
Trebujena (Cádiz)

Introducción:

En primer lugar, el cine de Almodóvar es un cine original y genuinamente personal. En un primer momento surgió de un movimiento concreto en una sociedad cambiante como era la española de los '80. El cine de Almodóvar nació en plena “movida madrileña” donde deambulaban punkies, rockeros, jóvenes noctámbulos y demás especímenes urbanos. Según el profesor Jean-Claude Seguin Almodóvar “merece el sobrenombre de mensajero de la España Contemporánea”¹. Almodóvar no es más que un hijo de su tiempo. En la época de la Transición, se destapan muchas cosas y entre ellas aparecen sin parar desnudos en la mayor parte de la producción nacional, este fenómeno se denomina “el destape”. Pedro Almodóvar tiene cierta influencia de su época y aparecen bastantes imágenes relacionadas con el sexo, desnudos...

¹ Jean-Claude Seguin, *Historia del cine español*, Colección Flash, Editorial Acento, 1992.

También, utiliza diálogos con un tono coloquial que evidencian la actitud provocadora y desinhibida del cineasta español. De esta forma, se ha relacionado su cine con el “underground” y la estética de tipo marginal en sus primeras películas. Así, en su opera prima *Pepi, Luci y Bom y otras chicas del montón* podemos comprobar diálogos bastante subidos de tono para su momento, con una clara intención rupturista: “Me vengo meando (...), espera, méala así se refrescará”, “Vamos a hacer un concurso de Erecciones Generales”; “Cuarentona y blandita como a mí me gustan”; “Me casé con un policía para que me tratara como a una perra” [...]. Estas y otras expresiones son usadas con total naturalidad. Podemos vislumbrar el humor corrosivo que destila toda su filmografía.

En muchas ocasiones este tipo de humor está cercano al Surrealismo. De hecho, Almodóvar se inspira en Buñuel en algunas de sus ideas.

En Almodóvar se pueden distinguir dos etapas. En su primera etapa que coincide con los años ochenta, se da una influencia del cine verité o Nouvelle Vague o el Neorealismo italiano. Estos movimientos europeos de postguerra se caracterizaron por el rodaje con pocos medios y por un uso de la cámara al hombro de todo el entorno y con la inclusión de personajes reales que no fueran actores profesionales.

Otra influencia bastante patente en el cine de Almodóvar es la Revolución del Mayo francés y del movimiento Pop (Wharhol, Rob L.) e incluso lo kitsch donde se incluyen las fotonovelas, comic y revistas femeninas. Sus primeros films conectan con esta estética. El componente religioso aparece como elemento decorativo sin añadir ningún debate teológico ni profundizar en el tema.

Estudio del cine de Almodóvar aplicado a la teoría de Deleuze sobre el cine

Para Deleuze el cine, como posibilidad de “ver y percibir el tiempo”, no sólo es un arte que podría ser comparado con otras artes sino que sus autores pueden analizarse como pensadores. Excepto que ellos pensarían con imágenes-movimiento, las cuales se transformarán, luego de una profunda crisis, en imágenes-tiempo. Transformación que atraviesa al cuerpo y a la memoria constituidos a partir del cine. En sus estudios sobre cine Deleuze parte de algunos supuestos teóricos tales como las tres tesis sobre el movimiento de Henry Bergson, la teoría semiótica y la clasificación de los signos de Charles Peirce.

“Por el movimiento – dice Deleuze – el todo se divide en los objetos, y los objetos se reúnen en el todo: y entre ambos justamente, “todo” cambia”.² Aquí los objetos serían planos, y el todo el montaje. Para Deleuze el cine puede producir una **imagen-movimiento** a partir del montaje el cual constituye un “todo” que da una imagen del tiempo, un tiempo que, como representación indirecta, emana del montaje y liga una imagen-movimiento a otra. Deleuze clasifica en:

- Imágenes-percepción.
- Imágenes-afección (primer plano).
- Imágenes-pulsión (naturalismo).
- Imágenes-acción (realismo, épica, western).
- Imágenes-reflexión.
- Imágenes-relación (Hitchcock).

En Almodóvar utiliza multitud de imágenes-movimiento según la clasificación de Deleuze. Así en su film *¿Qué he hecho yo para merecer esto?* aparecen, sobre todo, al principio de la película donde se circunscribe el ambiente de Carmen Maura

² DELEUZE, Gilles; *La imagen-movimiento*. Estudios sobre cine 1. Buenos Aires, Paidós. 1994.

multitud de planos realistas. Sin embargo, cuando ésta hastiada de su vida monótona, gris, asfixiante y kafkiana, decide acabar con la vida de su marido y poner un punto y aparte en su existencia. En ese momento aparecen imágenes-relación al estilo Hitchcock del que Almodóvar era un gran admirador. La secuencia narrativa del asesinato emula en parte la celeberrima obra del director británico, tan imitada en el mundo del celuloide: *Psicosis*. De hecho, este cine de intriga es recurrente en la filmografía de Almodóvar. Así, en su opera prima *Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón* aparece las ansias de venganza de Pepi envuelta en la banda sonora de *Psicosis* con la música de violín que da pulsión a *Psicosis*.

En *La Ley del deseo* hay evidentes imágenes-relación en los continuos viajes de Antonio Banderas hacia la costa andaluza. El film con visos de cine de suspense aparece estas imágenes que se clavan en la retina del espectador dando una hilaridad narrativa excelsa. Y las artísticas imágenes-afección de los amantes entrecruzados en la cama son magníficas. De hechos, estas posturas y gestos son extraídos de bocetos hechos a carbón en lienzos. Todo un prodigio narrativo y artístico.

Siguiendo el corpus teórico de Guilles en su libro *La imagen del tiempo*, Deleuze da un paso más allá de la imagen-movimiento. Es el momento en que la imagen produce una representación directa del tiempo, el momento en que aparecen nuevos signos (**opsignos** y **sonsignos**) los cuales miman las estructuras narrativas anteriores. Deleuze después de reflexionar mucho llega a la conclusión que el cine de Hollywood entra en crisis porque sus valores morales también están en declive. De este modo, el cine europeo recoge el testigo en cuanto a la reflexividad del cine como documento de una época. Guilles comenta que el hecho de que las imágenes-movimiento cambien

es porque los tópicos de su época han cambiado. Así, el happy-end de las películas norteamericanas se ha hundido.

Y en Europa tras la II Guerra Mundial surgen movimientos en diferentes países que reflexionan sobre lo que ha ocurrido y trabajan otro tipo de cine, no comercial, más realista, con menos medios y con un contenido social más profundo. El concepto clave para Deleuze son los tópicos (temas que son revisables y cambiantes dependiendo de la sociedad y el tiempo). Así, los tópicos de la España del Franquismo son muy diferentes a los del cine de Almodóvar y sus coetáneos. Para Deleuze, Federico Fellini capturará como nadie los tópicos de la italianidad.

Lo que pone en crisis el cine y produce la mutación de sus signos y sus estructuras después de la guerra es la ruptura del esquema sensorio-motor. Esta ruptura se expresa en situaciones ante las que ya no se puede reaccionar, medios, espacios en los que existen relaciones aleatorias, espacios vacíos o desconectados. El personaje en estos casos ya no sabe como responder, entra en fuga, en vagabundeo (*Los cuatrocientos golpes* de Truffaut). En Almodóvar, el director y guionista de cine (con tintes autobiográficos) está sin salida, no sabe qué hacer ni por qué ama al muchacho andaluz y copula con Antonio Banderas. Este contrasentido hace que se mueva en terrenos movedizos, víctima de un tiempo y de una situación, en un ir y venir indeciso. Ya no es el tiempo el que está subordinado al movimiento, es el movimiento el que se subordina al tiempo. La imagen ya no es empírica ni metafísica, es trascendental en el sentido kantiano. Es la descripción de la cámara, sus operaciones las que constituyen al objeto. Es el surgimiento del cine moderno.

Deleuze detecta dos tipos de imágenes-tiempo: imágenes-recuerdo y las imágenes-sueño. Aquí aparece Bergson y su

teoría de la memoria. En la interpretación de Deleuze se trataría, de un tiempo no cronológico sino paradójico. Una situación en la que estamos constituidos en memoria, somos a la vez infancia, adolescencia y vejez y madurez. La diferencia sólo pasa por lo que está en estado virtual o en estado actual. En el cine se utiliza el flash-back o las imágenes oníricas. Así, en *La mala educación* se transporta a la época de cuando el travesti aparece niño junto al padre Manolo. El hombre transformado en mujer vuelve a su etapa de niñez cuando el cura abusaba de él. La imagen-recuerdo que enlaza con su infancia y lo transporta al pasado no es más que el coro de la antigua iglesia que ya está abandonada. El tiempo pasa a ser devenir.

Las reflexiones sobre el pensamiento, la memoria y la narración se pueden trasladar a otras obras. Pero como hemos comprobado se ajustan al director-pensador Almodóvar como un hijo de su tiempo que trata narrativamente lo que ocurre en su tiempo.

Bibliografía:

- DELEUZE, Gilles; *La imagen- movimiento. Estudios sobre cine.* Buenos Aires, Paidós, 1994.
- -----, -----; *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine.* Buenos Aires. Paidós, 1994.
- _____, _____; *Mil mesetas en “Capitalismo y Esquizofrenia”.* Valencia. Pretextos, 2004.
- HOLGUÍN, Antonio; *Pedro Almodóvar en “Signo e Imagen/Cineastas”.* Cátedra. Madrid, 1999.
- CARMONA, Ramón; *Cómo se comenta un film en “Signo e Imagen”.* Cátedra, Madrid. 1998.
- JEAN-CLAUDE, SEGUIN; *Historia del cine español.* Acento Editorial. Colección Flash, Madrid. 1999.

Filmografía de Almodóvar visionada:

- *Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón*.1980
- *¿Qué he hecho YO para merecer esto?*.1984
- *La ley del deseo*. 1987
- *La mala educación*. 2003